



الكتاب العالمي

العالمي عالمي عالمي

عالمي عالمي عالمي

عالمي عالمي عالمي

عالمي عالمي عالمي

العالمي عالمي عالمي

العالمي عالمي عالمي

العالمي عالمي عالمي

العالمي عالمي عالمي

الْجَابُ الْعَالِمَةُ

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

تصدر كل ستة أشهر، تعنى بنشر المؤلف المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي، ومجالات النقد والبحث الأدبي

السنة الخامسة والثلاثون / العددان 161-162 / سنتان / ربيع 2015

المدير المسؤول

أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير

أ. عدنان جاموس

مدير التحرير

أ. د. نبيل الحفار

هيئة التحرير

أ. توفيق الأسدي

أ. عياد عيد

د. وائل بركات

الإخراج الفني

وفاء السلاطي

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب ل.س 400

داخل قطر أفراد ل.س 600

مؤسسات ل.س 2700

داخل الوطن أفراد ل.س أو 200 دولاراً

مؤسسات ل.س أو 250 دولاراً

خارج الوطن العربي أفراد ل.س أو 300 دولاراً

مؤسسات ل.س أو 350 دولاراً

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوستراد - ص.ب: 3230
هاتف 6117243 - 6117242 - 6117241 - 6117240

البريد الإلكتروني

E-mail: aru@net.sy

E-mail: aru@tarassul.net

الموقع الإلكتروني

<http://www.awu.sy>

المراسلات باسم رئيس التحرير

للنشر في الأداب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الأداب العالمية» من السادة الأدباء والمتجمين الذين يرغبون بالنشر فيها مراعاة الآتي:

- أن ترفق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمراجع باللغة الإنجليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة، مع نسخة إلكترونية ترسل على CD أو عبر البريد الإلكتروني.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل

في هذا العدد من الأداب العالمية

- عود على بلد 5 رئيس التحرير
- التخييل الذاتي / محاولة تصايل د. عبد الله شطا 13 د. عبد الله شطا
- الترجمة الشفوية - الأنواع والأساليب : الترجمة التتابعية أنموذجاً موراد دموكي 45 موراد دموكي
- تجليات التحديث الفكري في الشعر الأوروبي الحديث د. جبى بوهروز 57 د. جبى بوهروز
- النهر الأخضر 91 د. عبد الرحيم حسو 91 د. عبد الرحيم حسو
مراجعة: توفيق الأسد
- قصيدتان 95 د. نورا أرسستان 95 د. نورا أرسستان
قصائد لشعراء من ألبانيا د. عبد اللطيف الأرناؤوط 99 د. عبد اللطيف الأرناؤوط
- أناطور فيلد 119 د. منتجب صقر 119 د. منتجب صقر
هيرفيه بلوتش
- قراءة في كتاب تطور تعليم اللغات ... كلود جرمان 135 د. جميلة غريب 135 د. جميلة غريب
— جيمس جويس البطولي والكوميدي ... فينستان أوتون 155 د. توفيق الأسد 155 د. توفيق الأسد
حلب في الأدب التركي الحديث
— مذكرات علي كمال أنموذجاً د. عبد الستار الحاج حامد 163 د. عبد الستار الحاج حامد
- آسيا جبار . رواية جزائرية ترحل بصمت د. رضوان فضل 179 د. رضوان فضل
— ردود فعل بريطانية وأمريكية مستهجنة على نوبل الأداب د. سعيد عزيز 179 د. سعيد عزيز
— يوميات غواتنانامو د. نبيل العطار 205 د. نبيل العطار
— في مهرجان برلين .. بكائيات الصهيونية مستمرة؟ د. نبيل العطار 205 د. نبيل العطار
- اللغات الحية والترجمة الآلية د. نبيل العطار 205 د. نبيل العطار



دُعْوَةٌ

إِلَى السَّادَةِ الْكَتَابِ الْبَاحِثِينَ وَالْمُتَرَجِّمِينَ الْمُحَترِمِينَ :

تنوي مجلة الآداب العالمية نشر ملف عن "الأدب الفرنسي المعاصر" في عددها المزدوج (163 - 164) صيف - خريف عام 2015.

يرجى من يرغب المشاركة إرسال المواد مشفوعة بالأصل الأجنبي (في حال كانت المادة مترجمة)

على البريد الإلكتروني التالي:

aru@net.sy

أو على العنوان البريدي:

دمشق. أوتوستراد المزة. مقابل قصر العدل. ص. ب 3230.

عَوْدُ عَلَى بَدْءِ

رئيس التحرير

كَنَّا قد تطَرَّقْنَا غير مرَّةٍ إِلَى مَوْضِعٍ تَسْمِيهِ الْمَجْلِسُ بـ "الآدَابِ الْعَالَمِيَّةِ"، وَأَشَرْنَا إِلَى فَهْمِنَا لِلْفَرَقِ بَيْنَ هَذِهِ الْعَبَارَةِ وَعَبَارَةِ "الآدَابِ الْعَالَمِيِّ"، وَبَيْنَا أَنَّ الْعَبَارَةَ الْأَوَّلِيَّةَ تَنْطَوِيُّ، فِي رَأِينَا، عَلَى "حَكْمِ وَجْهَودِ" يَبْيَنُمَا تَضَمِّنُ الْثَانِيَّةَ "حَكْمَ قِيمَةٍ". وَعِنْدَمَا أَطْلَقْنَا عَلَى مَجْلِسِنَا تَسْمِيَّةَ "الآدَابِ الْعَالَمِيَّةِ" لَمْ نَكُنْ نَطْمَحُ إِلَى أَنْ يَكُونَ كُلُّ عَمَلٍ يُشرِّفُ فِيهَا يُصْنَفُ فِي اللَّهِظَةِ الرَّاهِنَةِ ضَمِّنَ خَانَةَ "الآدَابِ الْعَالَمِيِّ" حَصْرًا، أَيْ أَنَّهُ يَحْظَى بِشَهَرَةِ عَالَمِيَّةِ، وَأَنَّهُ قدْ تُرْجَمَ إِلَى لِغَاتِ عَدِيدَةٍ، وَحَازَ اهْتِمَامَ نَقَادٍ وَقَرَاءٍ يَنْتَمِيُونَ إِلَى شَتَّى بَلَادِ الْعَالَمِ؛ بَلْ كَنَا نَسْعِي لِأَنْ تَكُونَ الْمَوَادُ الْمَنْشُورَةُ فِي الْمَجْلِسِ مُنْتَقَاهُ مِنْ أَدْبِ أَمَمِ الْعَالَمِ وَشَعُوبِهِ فِي جَهَاتِ الْعَالَمِ الْأَرْبَعِ، مِنْ دُونِ الْاِقْتَصَارِ عَلَى نَصُوصٍ مَأْخُوذَةٍ مِنْ أَدْبِ كِتَابٍ يَنْتَمِيُونَ إِلَى جَهَةِ بَعْيَنَهَا فِي الْعَالَمِ، لَأَنَّ هَذِهِ النَّصُوصُ هِيَ الَّتِي تَحْظَى بِالنَّصِيبِ الْأَكْبَرِ مِنِ الْاِهْتِمَامِ عَالَمِيًّا، وَلَأَنَّ الْلِغَاتِ الْأَصْلِيَّةِ الَّتِي كَبَّتْ بِهَا هِيَ الْأَكْثَرُ اِنْتَشَارًا فِي وَسَائِلِ الْإِعْلَامِ وَالْتَّوَاصُلِ، وَفِي الْمَمَارِسَةِ الْعَمَلِيَّةِ بَيْنِ النَّاسِ،

وهي النصوص التي تَسْنَم مبدعوها عرش الصدارة، ووُضعوا تحت الأضواء، وسُخِّرت لتقرير ظروف أعمالهم وسائل الإعلام ذات السلطة الهائلة، وأصبحوا يُصنَّفون في عداد الأدباء "العالميين"؛ في حين أن شمة كتاباً في جهات أخرى من العالم ييدعون أعمالاً لا تقل في جودتها الفنية عن تلك، ولكن لا تتاح لها إمكانية البرز والانتشار لأسباب مختلفة، وتبقى خارج دائرة مفهوم "الأدب العالمي" لا من حيث قيمتها الفنية، بل من حيث شهرتها وانتشارها وسعة نطاق الاهتمام بها، وتظل كذلك إلى أن تُؤيَّض لها الظروف المواتية لجذب الأنظار إليها، وإثارة الاهتمام بها، واكتسابها الشهرة التي تستحقها عن جدارة بفضل قيمتها الفنية شكلاً ومضموناً.

وحرصنا على أن ننوع مصادر النصوص التي ترددنا هو الذي يجعلنا نقبل مواد مترجمة عن لغة وسيطة أحياناً، وذلك إذا كان يندر وجود مתרגمين محليين يتقنون اللغة الأصلية التي كتب بها النص ويجيدون الترجمة عنها إلى اللغة العربية، كالنصوص المكتوبة باللغة الصينية أو اليابانية أو الأندونيسية أو الأوكرانية أو الفيتامية إلخ... على أن تكون هذه النصوص تتمتع بالموايا الفنية والفكرية التي تؤهلها للنشر في المجلة. أما إذا كان النص مكتوباً أصلاً بإحدى اللغات التي يجيد الترجمة عنها مתרגمون محليون، فإننا لا نجد مسوغاً لترجمته إلى العربية عن لغة وسيطة، إذ ما الداعي لأن نترجم نصاً كتب باللغة الإسبانية أو الروسية أو الإيطالية أو البولونية، على سبيل المثال، عن اللغة الإنكليزية أو الفرنسية أو الألمانية، ما دام هناك مתרגمون يتقنون لغة النص الأصلية، ويجيدون الترجمة منها إلى اللغة العربية.

وإذا كانت الترجمة أصلاً هي "ففا السجادة" كما يقول نزار قباني، فما عسانا نقول إذاً عن الترجمة المنقولة عن لغة وسيطة؛ ومع أن نزار قباني

كان يقصد بقوله هذا "ترجمة الشعر"، فإن المقوله نفسها تطبق إلى هذا الحد أو ذاك على ترجمة النثر الفني الإبداعي أيضاً. وقولنا إن الترجمة هي "الوجه الخلفي للسجادة" يتضمن مفهوم نقل الرسمة والزخارف نقلًا دقيقاً ومطابقاً تماماً للأصل، ولكنه باهت وخالي من الزهاء والبهاء والامتلاء بنضارة الحياة وريها؛ وبالتالي فإن الترجمة عن لغة وسيطة، انطلاقاً من هذا المفهوم، تشكو من كل ما تقدم، وتعاني إلى ذلك من الانحراف بقدر يزيد أو يقل عن الرسمة الأصلية نفسها، وعن دقائق الزخارف التي تدخل عضوياً ضمن تكوينها. والكلام هنا يدور على الترجمة التي تتوافر فيها كل الشروط والمقومات التي تؤهلها للطموح إلى أن تكون ترجمة مكافئة، وأولها إجاده اللغتين إجاده تامة، وفهم البنية التحتية (الغمقية) للنص الأصلي بكل أبعاده ودقائقه وإيحاءاته وضلال معانيه، ونقل إيقاعاته المتأتية عن تألف حروف كلماته، والجرس الذي يتولد من سبك هذه الكلمات في عبارات وما إلى ذلك من عناصر بنية النص الفوقية (السطحية).

وإذا كانت الترجمة المباشرة من لغة النص الأصلي تتضمن بعض التحريف في بنيته التحتية، أو بعض الإنقاوص من بنيته الفوقية أو التزييد فيها، فإن الترجمة عن لغة وسيطة تضاعف أحياناً حجم هذه التشويهات بقدر يزيد أو يقل تبعاً لدرجة تمتع كلا المترجمين بالموهبة والخبرة والمهارة والتمكن من لغتي المصدر والهدف (والاستثناءات القليلة في هذا المجال لا تلغي القاعدة العامة).

وفهمنا لعبارة "الآداب العالمية" على أنها "حكم وجود" لا "حكم قيمة" لا يعني البتة أننا يمكن أن ننشر أي نص أدبي مترجم عن أية لغة في العالم لأننا نريد أن نحيط بآداب أكبر عدد متاح من الأمم. فالمعيار الثابت الذي

لتلزم به ونطبقه على أي نص يرد إلى المجلة هو قيمة النص الفكرية والفنية، ومدى استجابة مضمونه لمتطلبات تطوير الفرد والمجتمع في الآونة الراهنة تطويراً متكاملاً ينسجم مع رسالة الأمة الحضارية، وقيمها الأخلاقية الأصيلة، وتطلعاتها الإنسانية البناءة.

فعندما يقع المترجم على نص يتمتع بأصالة الابتكار في الشكل والصياغة، وينبئ الهدف في القصد والمضمون، يبذل في ترجمته كل ما لديه من جهد إبداعي، بصرف النظر عن مدى شهرة الكاتب عالمياً، لأن الكاتب الموهوب حقاً إذا كان اليوم مغموراً سيصبح غداً مشهوراً، وإذا كان اليوم "محلياً" وإنقليزياً سيصبح يوماً ما "عالمياً" أيًّا كان البلد الذي ينتمي إليه، وأيًّا كانت اللغة التي يكتب بها.

وتحت مسألة أخرى تثيرها تسمية المجلة. فالمجلات المشابهة تسمى عادة في الكثير من الدول "الأدب الأجنبي" أو "الآداب الأجنبية"؛ وقد كانت مجلتنا تحمل اسم "الآداب الأجنبية" حتى العدد (123) الصادر في صيف عام 2005. ثم غيرَ الاسم بدءاً من العدد (124). وكان المسوَّغ لذلك توسيع أفق الاستقبال، بحيث تكون التسمية أكثر انسجاماً مع الواقع الحال. فمن البديهي أن تكون المواد الواردة إلى المجلة، في معظمها مترجمة إلى العربية عن لغات أخرى، أي إنَّ الترجمة هي الوسيلة الرئيسة لإيصال النصوص المناسبة إلى النشر في المجلة؛ ولذا كان لابد من الاهتمام بهذه الوسيلة، وبالدراسات التي تتناولها، سواء من الناحية النظرية البحثة أو من ناحية الممارسة العملية؛ كما أن من البديهي أيضاً أن ترتبط هذه الدراسات ارتباطاً وثيقاً بالبحوث الألسنية التي تعالج المسائل اللغوية في ضوء منهج مقارن. وانطلاقاً من هذه التقديرات أقر القائمون على المجلة ضرورة قبول أمثال هذه البحوث والدراسات ونشرها، إذا كانت تحوز السمات المؤهلة

شكلاً ومضمناً. ويرد إلى المجلة كثيّر من الأبحاث حول هذه الموضوعات، تتنقى منها هيئة التحرير ما هو صالح للنشر، انطلاقاً من معايير تقويمية دقيقة، سواء كانت هذه الأبحاث مترجمة عن لغات أخرى، أو هي من تأليف الباحث العربي نفسه، الذي وصل إلى درجة الابتكار والإبداع في هذا المضمار العلمي بالذات، ومثل هذه الأبحاث الأخيرة لا تتطبق عليها صفة "الأجنبية". وقلّ مثل ذلك في الدراسات التي تنتهي إلى مجال الأدب المقارن أو النقد الأدبي المقارن، والمكتوبة بأقلام باحثين عرب. وأخيراً، هل يمكن أن ننسب إلى "الأدب الأجنبي" تلك الأعمال الأدبية التي كتبها أدباء عرب بلغات أخرى، ثم ترجمت إلى اللغة العربية فيما بعد. ولا أظن أننا يمكن أن نرفض نشر ترجمات جديدة متفوقة لنصوص من هذا النوع، إذا كانت الترجمة الجديدة تتميز بسمات إبداعية تفتقر إليها الترجمات السابقة، وكانت تلبي شروط الترجمة المكافئة للنص الأصلي أكثر من آية ترجمة سبقتها، علماً بأنّ أصول الكثير من هذه الأعمال قد ترجمت إلى لغات أخرى وأصبحت مرشحة إلى أن تصنف في قائمة "الأدب العالمي" من حيث قيمتها الإبداعية، وسعة انتشارها، ومقدار الاهتمام بها. أفلا ينطبق هذا القول على أعمال كتاب من المغرب العربي كتبوا الرواية والقصة والأقصوصة والقصيدة والمسرحية باللغة الفرنسية من أمثال: محمد ديب، وكاتب ياسين، ورشيد بوجدرة، وأسيا الجبار ... الخ (من الجزائر)، والطاهر بن جلون، وإدريس شرايبي، وعبد الكبير الخطيب... الخ (من المغرب)، وألبير ميمي ومصطفى الفارسي... الخ (من تونس)? كما أنه ينطبق كذلك على أدباء من لبنان كتبوا بالإنكليزية كالمبدعين الكبارين جبران خليل جبران وأمين الريحاني، أو كتبوا ومازالوا يكتبون باللغة الفرنسية شرعاً ونشرأً.

وتحمة رأي يذهب إلى أن النص الإبداعي ينتمي إلى ثقافة الأمة التي كُتب بلغتها، أيًا كانت قومية كاتبه؛ ولعل هذا الرأي يصح في الحكم على بنية النص اللغوية؛ بيد أنه، بالقدر نفسه وربما أكثر، لا يصح في الحكم على مضمونه المعنوي، الذي تحكمه منطلقات الكاتب الفكرية، ونظرته العامة إلى العالم، كما هو واضح في أعمال «أقوال» المبدعين العرب الذين كتبوا، لأسباب معينة، بلغات أخرى.

ولذا نرى أن التسمية الحالية للمجلة تُبقي الأفق واسعاً وال المجال متاحاً لنشر أي عمل أدبي مترجم، أيًا كان كاتبه إذا كان العمل جديراً بذلك، ونشر أي بحث له صلة بالنقد الأدبي المقارن، وبنظرية الترجمة وأصولها وما يتصل بذلك من دراسات علمية في مضمون الألسنية، إذا كانت هذه الأبحاث والدراسات تتسم بالأصالة والعمق والدقة العلمية وتعود بالفائدة على الباحثين والمتורגمين.

ومن البديهي أن تحوز الأفضلية في النشر الترجمات والأعمال التي تطلع القارئ العربي على ثمرات الأقلام الإبداعية المعاصرة لدى الأمم الأخرى، وتعرفه النظريات والأراء الحديثة السائدة في مجال علم الأدب بكل أجناسه وأنواعه.



دراسات

- التخييل الذاتي / محاولة تأصيل د. عبد الله ش طاح
- الترجمة الشفوية الأنواع والأساليب :
الترجمة التتابعية أنموذجا وراد دم وكي
- تجليات التحديث الفكري في الشعر الأوربي الحديث حبيب وهرزوز

التخيل الذاتي / محاولة تأصيل

د. عبد الله شطاح

الكلام في الأجناس الأدبية مبحث نceği قدیم، يجدد نفسه مع تجدد نقد الأدب، أو علوم اللغة، أو في المعارف الإنسانية بصفة عامة، منذ أن اجترح ذلك أرسطو في كتاب البوطيقا^(١)، ومنذ أن استند إلى إلياذتي هوميروس، وإلى تراجيديات الإغريق العظام، ليحدد معالم الكوميديا والtragيديا، ومقومات الشعر الغنائي والملحمي، وغيرهما من فنون الأدب في تلك المرحلة المبكرة من عمر المعرفة النقدية بصفة عامة. بيد أنه، وهو يفعل ذلك، وبصرف النظر عن عمق تحدياته النقدية، كان يموقع الإجراء النقدي خلف الإبداع الأدبي الصرف بمسافة كافية لاستيعاب تطور النوع، أو انتزاعه عن نوع سابق، أو استغلاله لمكون جانبي أو جوهري من جنس ما، ليتمحض في صورة مغايرة قاطعة مع السابق كلياً أو جزئياً، أو متكونة بكيفية خاصة تستوجب إعادة مفهومته ضمن إطاره النوعي الجديد ذلك.

وإذا كان الشعر لا يخلخل جوهرياً سالفاً تحدياته التأصيلية بسرعة، من حيث هو جنس لا يقع على النقيض من النثر، وفق ما أراد له النقد المدرسي لبعض الحين، وإنما باعتباره جنساً يتقارب نوعياً مع الرواية التي أتاحت لها ليونة مكوناتها أن تتسع شيئاً فشيئاً ل مختلف الأجناس والأسكارل والأنواع، وأن

تستقطب بمؤهلاتها الفريدة، ليس القارئ المعاصر من حيث هو مستهلك سريع فحسب، بل القارئ الممتاز الذي هو الناقد في مختلف تمظهراته: التطبيقية الإجرائية أو التنظيرية. ولم تخلص بعد من قدرتها على القفز الرشيق فوق المساعي المختلفة لحصرها خلف التعريفات الصارمة، ولم تستنفذ بعد مواهبها الذاتية في التجدد والتتنوع ومد أسباب الحياة إلى أنواع آخر تستعير آلياتها ووسائلها، وتتشبه بها من دون أن تكونها أحياناً، ومن دون أن تكون سواها في النهاية.

هنا ينصرف الوهم إلى التفكير في جنسين أدبيين ما زالا واقفين على عتبة الرواية، يلجانها أحياناً بعض الولوج، ويفارقانها أحياناً دون أن يتخلصا نهائياً من مقوماتها التي قلدتها، أو استعارتها لبعض الحين، أو سطرياً عليها قصداً حيناً دون قصد في أغلب الأحيان. أما السيرة الذاتية فقد تحددت لزمن طويل ضمن حدود السرد الاسترجاعي الذي يتسلل الذاكرة في عبر نهر الحياة عكسياً هذه المرة، من مصبه إلى منبعه، بحرص كرونولوجي يكاد يكون توثيقاً لواقع المرجع/العالم الخارجي، قبل أن تحدى قبل عشرات من السنين فقط عن آلياتها الاسترجاعية الكرونولوجية، لتتاخم الرواية وتلتبس معها التباساً مضلاً للنوعين معاً، وللقارئ والناقد على السواء. وجذبناها تتجلّس على سرود متعددة بملافظ مختلفة ومحيرة، سيرة ذاتية روائية حيناً، ورواية سير ذاتية حيناً آخر، ورواية أوتوبوغرافية أحياناً كثيرة، وفي النادر، توصف توصيفاً غامضاً لم يستبن النقد العربي، والغربي قبله، ملامحه المائزة بعد: تخيل ذاتي (*autofiction*).

صحيح أن الملاطف الأول تزاحج بين جنبي السيرة الذاتية والرواية مزاوجة مزجية تسهل التكهن بمضامينها، أو بما يقع قريباً من مضامينها على القارئ غير المتخصص، غير أنها تستفز عقل القارئ المتمرّس بالنقد ومقولاته ومفاهيمه عندما تزاحج بين جنسين يختلفان من حيث التعريف، والعقد المبرم مع القارئ المفترض، ومن حيث الآليات والأدوات المتولدة في تبليغ الرسالة، ولاسيما ملفوظ التجنيس الأخير الذي ينبو على الذائقه المتشبعة بأساليب العربية الفصيحة خصوصاً عند توصيفه التخييل بالذات، دون الاتساع لقرنها بشيء تحيل عليه:

ذات فرد مخصوص، أو مجهول، أو ذات هوية ما محددة أو معومة. هذا في واقع الأمر وجه واحد من الوجوه الفامضة الكثيرة التي تلزم القارئ غير الحذر بطرح أسئلة كثيرة ملحة، وبالعثور على أجوبة ضرورية تمده بالحد الأدنى من أدوات الفهم والتأويل قبل الانخراط في لعب القراءة بمستوياتها المتعددة.

١- محاولة تأصيل.

١-١ : اللغة والذات.

أول ما يجب التتبّيه إليه في هذا المدخل، هو أن التخييل الذاتي ممارسة سردية ما زالت تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية المعروفة، وتلتمس الشفاعة الفنية بغية الانتصار جنساً أدبياً مكرساً وقاراً، على الرغم من أن البدايات الأولى لمجموعة من النصوص التي وصفت نفسها بالتخيل الذاتي تعود إلى بدايات السبعينيات من القرن الماضي، في فرنسا بالتحديد، وقد حظيت باستقبال خاص وباهتمام نسبي في البداية قبل أن تصبح محوراً لباحث نقدية مهمة، ومتناً إبداعياً تأسيسياً عند نقاد فرنسيين كبار نذكر منهم فيليب لوجون وفنсон كولونا^(٢) وجيرار جنيت^(٣).

آثار التخييل الذاتي، منذ ظهور النصوص الأولى التي انتسبت إليه، أسئلة كثيرة وجداً واسعاً، بسبب وقوفه في المنزلة بين المنزليتين من جنسين أدبيين معروفين ومكرسين هما: الرواية والسير الذاتية. يستمد أدواته وألياته منهما جمياً، في الوقت نفسه، وعلى المستوى النصي الواحد، غير منحاز بالكلية إلى أحدهما على حساب الآخر. فمن الأول يستمد مشروعية التخييل، بكل ما يتبيّه التخييل من حرية مطلقة في بناء الأحداث والشخصيات والفضاء المكاني خصوصاً، ومن الثاني يستمد مشروعية الذات والمرجع. إذ تتأسس الذات محوريّاً لتصير القطب والمناطق والمبتدى والمنتهى، تبصر العالم، وتستعيد الأحداث السابقة، تحللها وتعلق عليها وتسكّنها وتعيد تأويل تفاصيلها وفق منظورها الراهن بمحموله من خبرات الحياة والتجارب والثقافة. تمارس من حيث لا تدري

أو لا تدرى أسمى تمظهرات النرجسية الأدبية، لأن السارد فيها هو الكاتب نفسه، وليس راوياً تخيليأً ينوب عن الكاتب نيابة أدبية وأخلاقية، غير أنها وهي تفعل ذلك، تربك المتلقى أيمما إرباك، إلى التخييل ينبغي عليه أن يصرف وقائع النص ومكوناته أم إلى المرجع الحي الواقعى الذى هو بالنسبة حياة المؤلف عينه المعلن عنه؟

يمثل السؤال السابق، على الرغم من بساطته الظاهرة، جوهر الجدل الذى يشيره التخييل الذاتي، لأنه يحمل الناصل والقارئ مسؤولية أخلاقية لا سبيل إلى التوصل منها⁽⁴⁾. مهما يكن، فإن الالتباس الشديد الذى يخلفه غياب العقد القرائي بين المؤلف الحقيقى والقارئ، سيظل يدفع بهذا الأخير إلى التوجس، والحذر، والريبة، وإلى أخذ المسرود كمعطى يهيمن فيه المرجعي على التخييلي، مع ما يحمله ذلك من سوء فهم أو تفاهم بين طرفي العملية الإبداعية: الناصل والمتلقى. وعليه فإن قابلية هذا الجنس الوليد نسبياً للمقاربة التوثيقية، هي ما يفسر في نظرنا إحجام الكاتب العربى عن المغامرة بالكتابة فيه إلا في الاستثناء النادر كما سوف نرى في موطنها من هذه المقالة. إن سوء الفهم الذى أسلفنا الإشارة إليه هو الذى يفسر التلقى الأولى المرتبك للنصوص المبكرة في هذا اللون، إذ نظر إليها باعتبارها سيراً ذاتية متمردة، تجاوزت حدود نوعها دون أن تتعاقد مع القارئ على أنها كذلك أو على أنها جنس ما محدد يتم تعينه بدقة.

كل شيء بدأ مع الكاتب والناقد الفرنسي سارج دوبروفسكي سنة 1977 عندما جنس نصه أبناء(fils)⁽⁵⁾ بتوصيف: تخيل ذاتي، كجواب عملي على السؤال الفعال الذى طرحته فيليب لوجون في خضم تأسيسه لمشروعه الضخم حول السيرة الذاتية: "هل يمكن للبطل الروائى أن يحمل اسم المؤلف نفسه؟". يحيى دوبروفسكي في رسالته إلى لوجون بالقول: "لقد أردت، برغبة عميقة، أن أملاً الفراغ الذى خلفه تحليلكم، وهى رغبة زامت فجأة نصكم النقدي مع ما أنا بقصد كتابته"⁽⁶⁾. وقد سوّغ دوبروفسكي خياراته الفنية المتمردة على التحديدات النوعية المستقرة ولاسيما السيرة الذاتية، تسويغاً أقل ما يقال عنه

بأنه فتح الباب على مصراعيه لمختلف المعارف الإنسانية لتسهم في تفسير البروز المفاجئ للأنما إلى صدارة الأدب، معرضة هذا الأخير إلى سلسلة من الأسئلة المريكة وإلى هزات عنيفة مستفاهيمه الأكثر رسوحاً، الواقع، الحقيقة، الصدق الفني، التخييل وغيرها، مستحبية، تحت ظروف تحتاج إلى المزيد من القراءة، إلى تبني بعض الكتاب لمفهوم التخييل الذاتي بالغ اللطافة والزئبقية والرجاجة، الذي ما زال يستعصي على التحديد المنهجي، متكتبين بذلك عن السيرة الذاتية والرواية وعن كل أوهام الوضوح المفترضة، إلى دهاليز الذاكرة وأنفاقها الحبل بالمفاجآت المدهشة.

يقول دوبروفسكي مفسراً تتكبه عن السيرة الذاتية: "سيرة ذاتية؟ لا... إنها امتياز خاص بالناس المهمين في هذا العالم، في خريف أعمارهم، بأسلوب جميل. أما التخييل (الذاتي)، تخيل أحداث ووقائع شديدة الواقعية، فهو إيداع لغة المغامرة بين يدي مغامرة اللغة، بعيداً عن التعقل وعن القوانين الكلاسيكية للرواية".⁽⁷⁾ ويقول في موضع آخر مفسراً هيمنة الأنما، آناء، على نسيج السرد: "إنني أشتاق إلى أناي على طول المسافة، عن (أنا)، لا أدرك أي شيء. في مكانني....الفناء....(أنا) ممزق، أخترع نفسي، فأنا كائن خيالي...(أنا)...أنا يتيم من نفسي".⁽⁸⁾ بينما صرّح بنجامين كونستان بالقول: "لست في الحقيقة كائناً واقعياً"⁽⁹⁾.

يبين المقوسات السالفان شيئاً أساسين، هما في الحقيقة دعامة اللعبة السردية في التخييل الذاتي، أما الأول فهو إحلال الذات محل إشكاليًا يتذبذب بين الواقع والخيال، الوجود والفناء، الغياب والحضور، الغموض والتجلّي في الآن نفسه، بما يجعل العملية السردية برمتها محض بحث أبيدي عن الآن المفقود، عن الذات التي أصبحت فجأة موازيًا للعالم، والمعنى الذي أصبح مماثلاً للحياة في أعمق صورها غموضاً، وتحفياً، واستعصاء عن الفهم والتأنويل. أما الثاني فهو كما عبر عنه دوبروفسكي ببلاغة ناصعة، إحلال مغامرة اللغة محل لغة المغامرة، أي نقل مركز الثقل من المغامرة/الحكاية إلى الأداة/لغة الحكاية، ومن ثم تنقلب السيرونة السردية رأساً على عقب، لتتوغل في لعبة اللغة

وإمكاناتها وإغراءاتها اللامحدودة. تصبح الكتابة ذريعة لنفسها لا لشيء وراءها، تحاول أن تخفي كالزجاج المشق وراء تشكيلات الرموز عن أداء مهمتها الكشفية عما وراء الزجاج من حياة واقعية، وتتنازل طوعاً عن مهمتها التبلغية من أجل وظيفتها الأخرى الشعرية، كما لو أن البحث عن الذات المفقودة كفيل بتسوية كل الانتهاكات⁽¹⁰⁾.

نسارع هنا إلى التصرير بأن أهم ما يستفز الذائقة، أثناء المباشرة الأولى لأي نص من النصوص التي اختارت الانتماء إلى هذه الممارسة السردية الفتية، هما مكونان اثنان مهمان: أشد ما تكون اليمونة، ذات عليا مرکزية أحادية الرؤية، ولغة منفلتة من مختلف الإكراهات التي يفرضها الانساب إلى النوع.

من البديهي إذن، أن تصبح الكتابة، وفق هذين المكونين، ممارسة ذاتية خالصة، والنص نصاً شخصياً حرّاً ليس ملزماً بشيء واقع خارج ذات كاتبه، ينطلق من تجربة واقعية معيشة، أو يفترض أنها كذلك، قبل الاسترسال في بحث استقصائي للتفاصيل والذكريات والأحساس الشاردة، بغية ترميم الصدوع وإزالة الخدوش عن صفحة اللاشعور، ورصفاً متأنياً لأقصر المسافات المؤدية إلى الهوية المغيبة تحت طبقات رسوبية كثيفة لحياة لم تحفل كثيراً بالذات وأشواقها. ذلك ما يفسر إلى حد كبير في اعتقادنا، ما في التخييل الذاتي من قلة حفایة بإبراز واقعية الأحداث المسرودة، أو تخييليتها، إلا بالقدر الذي يعطي للذاكرة واللاشعور ما يكفي من الدافعية للفوض تحت الكثافة الحسية، والتملص من سلطان العقل وصرامته في ممارسة شخصية للتحليل النفسي وأبعاده الاستبطانية العميقية. تؤكد مادلان والات ميشالسكا بأنه "ليس من المدهش أن يكون التخييل الذاتي الوثيق الصلة بالتحليل النفسي هو جنس الغموض بامتياز، جنس يجمع بين وقائع حياة معيشة واسترسلات التخييل".⁽¹¹⁾، ثم تتساءل: "لماذا العودة إلى وهم اللغة (الأدبية) المتعلقة بتناسب الكلمات والأشياء بعد التفكيك الذي أحدثه التحليل النفسي واللسانيات؟ إن الجدلية المتعلقة بالتخيل الذاتي وكشف الذات الأكثر انتشاراً ترجع في الحقيقة إلى هذه النظرة الماضوية".⁽¹²⁾.

صحيح أن الرغبة في الاستبطان وفي تفكيك الكيان الحياني المترسب عبر السنين، والتفرغ في مرحلة من العمر لمراجعة موقع الفرد من العالم، ومن نفسه، وما الذي حصل بالتحديد لتكون النتيجة في النهاية هي ما هي عليه الذات الساردة أثاء مباشرتها لهذا الحساب السريدي العاري من أي ادعاء أو زيف، لأنه ينشد المعرفة ويروم الإحاطة علماً بالغيب في بعض منعرجات الحياة، وأسباب انتكاساتها، وعوامل الضعف البشري، والنقص، وكل مكونات هذا العالم المائج بالمصائر. يبدو ما سبق مسوغًا جاهزاً لتفسير الولع النرجسي بالذات في هذا اللون من الممارسة النصية، بيد أننا سرعان ما نتدارك الوعي بالمنجز الضخم الذي حققه التحليل النفسي، والانتشار الواسع له في ميادين مختلفة من النشاط الثقافي والأدبي على السواء. ولم يغب عن ذهن الكتاب ولا سيما كتاب السيرة الذاتية بأنه في اللحظة التي تأخذ فيها الحياة شكل النص، منقلبة من ذكريات وأحاسيس وهواجس إلى سرود مسطورة على جسد البياض، تكف الحياة عن واقعيتها وحقيقةيتها لتصبح تخليلاً صرفاً.

لقد كان الوعي بالمسخ الذي يصيب وقائعية الحياة أثاء التصيص مؤثراً على التقى النقي لالأدب عموماً، ولما يقع في حيز السيرة الذاتية أو قريباً منها خصوصاً، فلم تعد الحقيقة عند آلان روب غرييه وعند رولان بارت مثلاً هي الكلمة الأخيرة للنص، وإنما هي الكلمة الغاثبة عنه. وعليه، هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي نسخة حديثة عن السيرة الذاتية القديمة في عصر نذر نفسه للشك في كل شيء؟ هذا ما ينبغي تأويله كمكون من مكونات ثقافة ما بعد الحداثة، بالإضافة إلى انهيار الدوغمائية التاريخانية والتفسير الميكانيكية الجاهزة، أدت إلى ظهور فكر ذاتي التنظيم، عشوائي، ومتعدد الأشكال.⁽¹³⁾.

1.2: الهوية الأعلامية .onomastique

تفرض علينا الهوية السردية المؤكدة للتخييل الذاتي أن نحدد الآليات التي يبني وفقها السرد، والقوانين التي تضبطه إن كان ثمة قوانين، والمكونات التي يلتف حولها غزله السريدي وهو ينسج، والأفضية التي يتحرك ضمنها أو

فيها، وغيرها من مأثوراتنا الاشتغال عليه في الهويات السردية المعروفة ولاسيما القصة والرواية.

لقد طالعتنا المقاريبات الأولى التي اشتغلت على هذه الممارسة السردية الجديدة بمجموعة من التحديات التي حاولت حصر آليتها المميزة لها، لم تأخذ بعد صبغة الناجز، ولا صلابة المتن النقدي المنجز حول الرواية، لأنه كممارسة سردية جديدة، لم يراكم بعد من النصوص ما يكفي لفرز عناصر ثابتة متواترة، تسمح بما يشبه التعيين الأولى لقوانين انبئاه كهوية سردية خاصة، لها من شرعية متتها الإبداعي والنقدi ما يؤهلها لمصاف النوع. وعلى الرغم من ذلك، أمكن لبعض الدراسات الجادة في فرنسا خصوصاً أن تشرع في مراكمة قراءات كافية لإضاءة عتمة هذه الممارسة الغامضة والمربكة في الوقت نفسه، فقد وجدنا فنسنت كولونا الذي أنجز أطروحته للدكتوراه، تحت إشراف جيرار جنيت، حول التخييل الذاتي، يؤكد بأن المكون الفارق لهذا الأخير هو أنه: "تخيل الذات.. *fictionnalisation de soi*"⁽¹⁴⁾، أي وضع الذات، ذات الكاتب/الساارد موضع المادة التخييلية، بمعنى آخر، جعل الذات محور جميع التكوينات التخييلية المعروفة في مفاصيل الرواية، كأن الكاتب هنا لا يستمد وقائع عالمه التخييلي من الخارج، بواسطة الخيال، بقدر ما هو قصر الخيال على الذات من دون سواها، في كل الأحوال، وأثناء جميع المراحل التي تتشكل فيها الحياة وتتشكل في نواة السرد وجسده وروحه على السواء. لا يخفى أن التحديد الذي يورده كولونا يزرع الكثير من الشك في جدوى القراءة المرجعية، بل يميل إلى إلغائها، تماماً كما يلغى القراءة النسقية من الأدوات النقدية التي تطمح إلى مقاربة هذا اللون من الكتابة، الذي يظل، في الأخير، صورة رمزية ملجمة عن السيرة الذاتية. صورة أبدعها دوبروفوسكي تحدياً للتحديات المنهجية التي وضعها لوجون للسيرة الذاتية، ولمفهوم عقد السير الذاتي بالتحديد، وهو عقد يقوم أساساً على تماهي الهوية الإعلامية⁽¹⁵⁾ للشخصية المحورية والساارد والكاتب.

تجدر الإشارة إلى أن الهوية الإعلامية السالفة الذكر هي المكون الوحيد الفاصل بين الرواية والتخييل الذاتي، فإذا كانت السيرة الذاتية تفصح عن جنسها منذ البداية، وتوجه المتكلقي وجهة مرجعية خالصة، من خلال العقد القرائي المحال إلى حياة الكاتب الحقيقي من دون سواه، بشفافية ووضوح وقصد، فإن التخييل الذاتي لا يفعل ذلك، على الرغم من تقاطعه مع السيرة الذاتية في تطابق أسماء الرواوي والكاتب والشخصية، ولا ينسب كذلك إلى الرواية على الرغم من استعماله لجميع آليات السرد الروائي باستثناء الشخصيات التي تحتفظ بأسمائها المرجعية الواقعية، بما فيها السارد الذي هو الذات/ الكاتب في نهاية المطاف. وتتورط الشخصيات والذات الساردة معاً، رغم واقعيتها المفرطة، في لعبة سردية تخيلية لها جميع مقومات اللعبة الروائية من دون أن تكونها في النهاية.

هذا الالتباس الشديد، وهذا الغموض الذي يكتنف مفهوم التخييل الذاتي، جعل جاك لوكارم يميز بين نوعين كبارين من التخييل الذاتي، أو بين صنفين مميزين داخله، أولهما: هو ما يصلح أن نطلق عليه التخييل الذاتي الحقيقي، حيث الأحداث والواقع قد حدثت ووّقعت صدقاً وفعلاً، وفي هذه الحال لا ينصرف التخييل إلى محتوى الذكريات المسرودة، وإنما إلى طرائق السرد وأساليب التلفظ. وثانيهما: هو ما يمكن توصيفه بالتخيل الذاتي العام، حيث يتم مزج الحياة الحقيقة بالتخيل، فلا المسرود حقيقي كما ينبغي أن تكون الحقيقة في السيرة الذاتية، ولا هو خيالي صرف كما ينبغي أن تكون الواقع في الرواية، وعلى هذا الأساس اقترح ما أسماه بدوره عقد التخييل الذاتي الذي سيكون بالتأكيد متناقضاً⁽¹⁶⁾، بدل ما أسماه لوجون عقد السير الذاتي.

أما جيرار جنيت فيميز تمييزاً معيارياً صارماً قائماً على أساس الصحة والزييف، وضمن العقد الإعلامي، بين صنفين من التخييل الذاتي: "التخيل الذاتي الحقيقي الذي يمكن توصيف مضمونه السري بالأسالة التخييلية".⁽¹⁷⁾، ويمثل له برواية الألف (l'Aleph) لبورجيس وبالكوميديا الإلهية لدانتي، أما الصنف الثاني فيوصيده توسيفاً معيارياً قاسياً باعتباره تخيلاً ذاتياً زائفاً، لأنه

ليس تخيلًا إلا من أجل العبور أو الجمرك la douane ، بمعنى آخر، ليس سوى سيرة ذاتية تشعر بالعار.”⁽¹⁸⁾ لا يخفى أن جنить يلغى بتصنيفه هذا أية رغبة للتخيل الذاتي في احتياز التصنيف الأجناسي ضمن خريطة الأنواع الأدبية، ويلغى بالمرة مسامعيه الحثيثة إلى بلورة شبكة من الآليات القادرة على تخصيصه وتمييزه من غيره من الأجناس التي يتماس معها على مستويات إشكالية عديدة.

لقد سلفت لنا الإشارة إلى التبعات الأخلاقية التي يجرها التصنيف على النصوص، وهو بالتحديد ما يحيل إليه المقوسان السالفان اللذان صنفا التخييل الذاتي ذلك التصنيف المعياري الذي أورده جنيت، مؤكداً على الطبيعة السيرية للتخيل الذاتي بالدرجة الأولى، وعلى طبيعته التسلالية المستعارة من أصلها في الدرجة الثانية، كأنها، كممارسة سردية، تهرب من الاعتراف بطبيعتها المرجعية، تنصلأً من المسؤولية المعنوية، عن تبعات الالتباس بحيوات الآخرين من حيث تحكي حياتها الشخصية، وتتحفظ تحت التخييل لصد التهم التي يستتبعها الحفر في بيوت الآخرين، ومن حولها، من أجل ذلك صرحت أنني إرنو بالقول: إن التخييل يحمي.”⁽¹⁹⁾، يحمي كحججة واردة كوثيقة تعريف، أو كجواز سفر، يعلن ابتداء عن هويته القائمة على التخييل الصرف، ومن ثم فإن الحفريات، ومختلف أشكال التحليل، والذكريات المتقاطعة بالتأكيد، مع ما لا يحصى من الهويات الإنسانية، التي تقاطعت سبلها مع سبل الذات الكاتبة في معمعان الحياة ومعتركها، هي من حيث التعريف محض تهويمات تستمد الخيال بالدرجة الأولى، تسمح للناصي بالاعتراف بدقائق الهاجس الذكرياتية، من دون أن يجعل الآخرين يعترفون بدورهم”⁽²⁰⁾، ومن دون أن يعرض نفسه لإكرارات السيرة الذاتية التي قد تليل حيوات اللاعبين اللايراديين في مسرح الحياة الشخصية. هنا تكمن الطبيعة (الجمركية) للتخيل التي ساقها جيرار جنيت وأكّدتها بصيغة أخرى أنني إرنو.

لقد تمكّن جيرار جنيت من دفع القراءة النقدية إلى تبني معياري الصدق والزيف، الحقيقى والمفتعل، في مقاربة التخييل الذاتي، منذ تلك اللحظة التي أصبحت فيها الذات محور العملية التخييلية كلها، وأصبح ممكنا التساؤل

فيما إذا لم يكن الكاتب يسعى إلى اختلاق شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقة، وإلى تشويه عالم ليس بالضرورة أن يكون عالم الواقع، وإلى تأثيره فضاء استهواه أو أراده أو تمناه من دون أن يكون فضاءه الأصلي، وذلك ما أشار إليه كولونا من طرف خفي عندما صرخ بأن **الخيال الذاتي** "ممارسة تستعمل أدوات التخييل المتحور حول الذات لأسباب غير سيرية".⁽²¹⁾، مما جعل دوبورفسكي يتحجج بقوه على ذلك التفسير الذي يحمل معنى الاتهام، مصريحاً بالقول: "إن تصوري عن التخييل الذاتي ليس هو تصور فنست دو كولونا (عمل أدبي يقوم الكاتب خلاله باختلاق شخصية وجود، محظوظاً بهويته الحقيقة اسمه الحقيقي). إن الشخصية والحياة المذكورة هنا هي شخصيتي وحياتي وشخصيات أناس حقيقيين يشاركوني حياتي".⁽²²⁾

لا يخفى أن معياري الصدق والكذب في الحقيقة يطلان معياريين اعتباريين لا ينبغي إقحامهما في عالم التخييل الذي يظل أساساً ممارسة تستعصي على الإخضاع للمعايير الأخلاقية، بل يتوجب إيقاؤها بعيداً عن هذا المنزق المحفوف بالمخاطر، فالأصل في العمليات الفنية هو صناعة الجمال والدفع إلى تدوّقه، وإلى معرفة مواطنه في العالم، وفي التجربة مع العالم. إن تلك الممارسة الواقعية على حواف كثيرة التي يراهن عليها التخييل الذاتي هي قبل كل شيء ممارسة واقعة في منزلة وسطى بين منزلي حافتين: الصدق والكذب، الحقيقي والزائف، الأصيل والمفتعل. هي ممارسة تريدها، على رأي روب غرييه، أن "تقبل الافتراض، الشك، الغموض، والقطيعة، كعلاقة عادلة مع الواقع".⁽²³⁾ وعلى هذا الأساس لا يطمح التخييل الذاتي إلى قول الحقيقة، ولا يمكنه أن يفعل على كل حال، بقدر ما يدفعنا بتقاطبه الذي أمحنا إليه إلى الوعي بأن الحقيقة مستحيلة الإدراك، وأن اللعبة التي يمارسها هي في الأساس انزلاق أبيدي بين الأصابع الراغبة في القبض على الحقائق الهاربة، وإذا كان الأدب عند كتاب الحداثة هو "البحث عن الحقائق والقيم، فإنها عند كتاب ما بعد الحداثة قد فقدت نهائياً هذه الأبعاد".⁽²⁴⁾

المثير للاهتمام حقاً، هو أن التخييل الذاتي قد أعاد إلى الواجهة جملة من المفاهيم التي غيبها الخطاب النقدي الحديث تحت ترسانته الاصطلاحية التي أملتها الرغبة الشديدة في إخضاع الظاهرة الأدبية إلى قوانين العلم الذي بشرط به البنية والشكلانية الروسية منذ بداية القرن المنصرم، مفاهيم أزيحت ردهاً من الزمن من الشبكة المفهومية المنسجمة مع تطلعات السردية والسيميولوجيا والشعريات بالخصوص، مثل مفاهيم الذات، الهوية، الحقيقة، الصدق وأخيراً كتابة (الأنا) التي أزيحت، كما أزيح المرجع نهائياً أو كاد، تحت مقوله موت المؤلف التي نادى بها رولان بارت. ففكرة موت المؤلف ليست في الواقع سوى إقصاء نهائياً لمتعلقات الذات والذاتية في الأعمال الأدبية، تمكنت من التحكم لعقود مديدة في سيرورة المقاربة النقدية للنصوص، قبل أن يهل عهد ما بعد الحداثة⁽²⁵⁾ الذي ظهر التخييل الذاتي فيه مكرساً لما يشبه القطيعة مع مستقر ذلك الخطاب النقدي الصادر في مجلمه عن الرغبة العميق في العلمنة التي لا تنفك تراود الأدب عصراً بعد عصر.

١-٣: البعد المرجعي/البيوغرافي.

إذا كانت الذات هي محور العملية التخييلية، ومادتها ومضمونها معاً، تغذي السرد، وتؤطر الحكاية، و تستعيد التجربة الحياتية عن طريق الانتقاء والمحذف والاختيار بغية تأسيس ملفوظ قادر على غواية القارئ، بمختلف مستوياته، واستدراجه إلى الانخراط في القراءة والتأنويل استكمالاً لدوره العمل الأدبي كما يعرفه النقد المعاصر، فإن القوانين التي تحيط بهذا الجنس التأسيسي إلى حد الآن لم تلغ المرجع إلغاء نهائياً، ولم تستطع حصر السيرة الذاتية عن التسلل إلى حدوده، بحكم الذات الكاتبة أولاً، وبحكم القوة المهيمنة للمعيش الذي يغذي السرد، وينميـه، بل بحكم الموقع الابتدائي الذي يحتله المعيش في هذا اللون من الكتابة، فهو مسوّغها، وسببها، وعلة وجودها، وبحكم عجز الخيال نفسه عن التخلص نهائياً من رواسب الذات وتجاربها مهما أمعن في التجدد والاتساع والانتشار والبعد عن المصدر. قال جيرارد دو نرفال: "أن نبدع، هو في الحقيقة، أن نتذكـر."⁽²⁶⁾، وقال صموئيل بيكيت: "إننا لا نختـر

شيئاً، نعتقد بأننا نخترع، نهرب، ولكننا لا نزيد على أن نتلاعثم بدرستنا".⁽²⁷⁾ بمعنى آخر: "حتى عندما نلفق قصتنا، فإننا نظل دوماً صادقين".⁽²⁸⁾ ثم إن "سر الشخصية العميقة، لا نتوصل إليه بمجهود التذكر، ولكن بفعل الكتابة".⁽²⁹⁾ وعلى هذا الأساس التبست الكتابة في التخييل الذاتي بمقومات خيالية مرهفة تمارس سحراً مضللاً للناصح والمتألق على السواء، ترق، من جهة، وترهف إلى حد ملامسة أدق المواطن حميمية في الروح، فتصبح الوسيلة المثلثة للغوص على الهارب والممتنع عن البوح على سرير الطبيب النفسي، بينما يؤتى الكتابة ويدعن لسحرها النبيل بصورة مثيرة للدهشة، هي ربما ما يفسر وحده سطوة التخييل الذاتي وقدرته على المراوغة والمماطلة، والاستمرار على الرغم مما يحفظه من ضبابية وغموض.

أما الجانب الآخر من الكتابة، الذي يقف على النقيض من دورها السحري النبيل في التسلل إلى أشد مواطن الذات حميمية فهو انتهاءها إلى الواقع في قلب التخييل ولحمته وسداه، من خلال دورها الخلاق في إعادة صياغة الواقع وإخضاعه لمقتضيات التخييل الذاتي الذي لا يختلف كثيراً من هذه الناحية عن الرواية وألياتها في بناء عالمها الخاص، منتهية بالقارئ، في الممارستانين، إلى اليأس من الحقيقة التي يبحث عنها في السيرة الذاتية، وإلى الاستسلام لغوايات الخيال المطلق بعيداً عن الواقع القريب، والحقيقة المأمولة. من أجل ذلك لم يخف لوجون إنكاره للوضعية الشاذة التي يخلفها التخييل الذاتي باحتماله لإمكانين متلاقيتين داخل المسمى الواحد، إمكانية الإخلاص للمرجع، وإمكانية الواقع بالكامل في مغبة الاختلاف البعيد بالكلية عن الحقيقة والواقع، يتساءل: "كيف يمكننا الجمع تحت اسم واحد بين أولئك الذين يعدون بالحقيقة كلها (أمثال دوبروف斯基) وأولئك الذين يلجمون إلى التلقيق والابتکار؟"⁽³⁰⁾ . مهما يكن، فإن التلقيق والابتکار لا يمكنهما بأي حال أن يلغيا نهائياً نصيب المرجع في العملية، فليس هناك، فيما نعلم، تخيلاً مجرداً كل التجريد عن الواقع والمرجع، وإنما الاختلاف في درجة الوفاء للواقع/ التجربة الذاتية الخالصة هنا، وهو شأن السيرة الذاتية، أو الوقوف عند

مقدار تغذية المخيال بروافد من التجربة الذاتية، بقصد أحياناً، ومن دون قصد في أغلب الأحيان، كما هو الشأن في الرواية.

لابد من الإشارة في هذا السياق، على هامش الاستفهام الإنكارى الذى صرخ به لوجون، إلى الوضعية المأزقية التي تضعن فيها الأنما الساردة. أنا زئيقية رجراجة، شديدة التأرجح والحركة، أبدية البحث عن نفسها. تتماسك أحياناً وتستسلم لكتافة العالم حتى تصير موجوداً حياً قابلاً للتمويع والتشكل، وتستسلم أحياناً للرغبة الذاتية، والطموح الشخصي، في تمثل أشد الحالات خيالية، يسندها اللاشعور، ويغيب عنها الوعي. بمعنى آخر، نقرأ تعاير الأنما الراغبة في بعدها المرادف لللاوعي والكتب والغرائز المقموعة، وليس أنها الوعي المدرك لخصوصية الذات في الزمكان الكوني، بيد أن وقع الوضعية اللسانية للأنا المتكلمة في النص، يعطي ثقلًا مرجعياً مهما للحظة السردية المستندة إلى أسماء الأعلام الحقيقيين بمقتضى الشرط النوعي لهذه الممارسة الجديدة، بما يجعل تجاهل البعد المرجعي التوثيقى للنص ضريراً من التحامل غير المسوغ. كما إنه من الصعب أن لا تؤدي الوضعية السردية للأنا المشار إليه آنفاً، إلى وضعية معنوية محركة عندما تحيل إلى هوية ذاتية يصعب أن تتذكر للهوية الجماعية المتمثلة في المجتمع الذي تنتهي إليه الذات الساردة.

الواقع إن هذا البعد الجمعي للذات الساردة هو وحده ما يسُوَّج وجود التخييل الذاتي ضمن نسيج الأدب، لأنها تعرفنا بموقع الآخر وبتجربته في الوسط الإنساني العام، من حيث تعرفنا بموقعة الخاص، وتنكاثف رمزياً لتحيل على الحياة، وعلى العالم برمتها، وإلا لبشت ممارسة نرجسية قد لا تعنى إلا صاحبها، من أجل ذلك ربما، ليس عبثاً أن تبني الرواية المعاصرة، حسب إميل بنفينيست، أسسها على "الوضعية اللسانية للذاتية"⁽³¹⁾، وهي وضعية تسعى التي إثبات الآخر في مواجهة الأنما، من دون أن تصادر حقه في الوجود منذ اللحظة التي أثبتت ذلك الحق لنفسها بالانطلاق من ضمير المتكلم (أنا)، وعليه لم تعد الرواية المعاصرة، ومعها الممارسة السردية التي نحن بصددها، تهتم بإيراد رؤية خاصة للعالم بقدر ما تهتم بإثبات مشروعية وجود الأنما بإباء الآخر⁽³²⁾.

مهما يكن من أمر، فإن التخييل الذاتي، الذي أبنا الثقل المرجعي لضمانيه، وعن مركزية الأنّا والحياة الشخصية وهيمنة الذاكرة والذاتية فيه، لا يخرج عن كونه ممارسة إشكالية محورة عن السيرة الذاتية، إشكالية من حيث إخلالها بالعقد الأوتوبوغرافي الذي حده لوجون لهذا النوع من الكتابة، ومحورة عنها من حيث التزامها بأهم مكونات السيرة الذاتية المتمثلة في الهوية الإعلامية للشخص، وفي الحرص على الوفاء للحقيقة والواقع ما أمكن الذاكرة نفسها أن تكونه، مع الأخذ في الاعتبار بشتى العوامل النفسية والعصبية والفنية التي تتحكم في صياغة الاسترجاع والتذكر، وفق قوانين الكتابة وألياتها ومقتضياتها.

هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي سيرة ذاتية ما بعد حداثية كما اقترح دوبروفسكي⁽³³⁾ إذن؟ لقد حدد جملة من الشروط التي ينبغي أن يتوافر عليها النص لكي يصح عليه ذلك الإطلاق، وهي شروط ضيقة ومتطلبة، من الصعب أن تستجيب لها كثير من النصوص المنسبة إلى التخييل الذاتي في الواقع الأمر، باستثناء نصوص دوبروفسكي نفسه. أول تلك الشروط هو ما أطلق عليه اسم الإشارات المرجعية، وتضم الهوية الإعلامية، اسم المؤلف الحقيقي، وأسماء الفاعلين النصيين الحقيقية كذلك، مع الحرص على سرد الحقيقي والواقعي من حياة الكاتب، وعلى البحوث المطلقة بحقيقة الشخصية الحميمية، مع تقبل ما يجره ذلك من مخاطر. وثاني الشروط هو إثبات السمات الروائية، في الصفحة الأولى من الرواية، في موقع العنوان الثاني يجب أن يثبت التحديد التجنيسي (رواية)، بالإضافة إلى تبني استراتيجية الرواية في السرد وفي بلورة إجراءات التلقي، أما الشرط الأخير فيتعلق بالاشتغال على النص، بالبحث عن الأساليب السردية المبتكرة، وتجنب التكوين الخطبي للزمن، عن طريق الانتقاء، التكثيف، التشذير، التداخل وتعدد الطبقات⁽³⁴⁾.

٤-١: البعد التخييلي الروائي.

ما يعني هنا هو الشرط الثاني الذي حده دوبروفسكي، والذي يسيطر الطابع الروائي في مستويين مهمين في اعتقادنا، مستوى التجنيس الذي يفصح عنه في عتبة النص الأولى، التي يجب أن تحمل الطابع النوعي للرواية من دون الطابع الأوتobiوغرافي أو التخييل الذاتي الذي ينتمي إليه النص في واقع الأمر، ومستوى استراتيجياً: الكتابة وآليات النص التي أكد على وجوب انبئتها وفق النمط الروائي المعروف باتساعه لشمول مختلف الأنماط والأنواع والأشكال الكتائية، من الرسالة إلى الشعر، إلى المذكرات الشخصية، إلى الرحلة. نمط قادر على استساغة الروغان، واللعب الأسلوبى، ومختلف الصياغات المتارجحة بلباقة بين مختلف المستويات والوظائف التي توافرها لعبة الرواية التي جعلت هذا الجنس الأدبى قادراً على القفز للبقب فوق التحديات الصارمة، بما جعلها نوعاً متعددًا ومنفتحاً على جميع الإضافات التي ما زالت تبدعها قرائح الكتاب، في شتى اللغات، وفي شتى بقاع العالم، حتى لم يمكن اعتبار الرواية نمطاً أدبياً استطاع أن يكرس العولمة الأدبية والثقافية في أعلى مستوياتها.

إذا أقررنا بقدرة الآلية الروائية على إمداد التخييل الذاتي بإمكانات لا حصر لها في بلورة مشروعه التخييلي، فإنه لا يمكننا أن نغفل عن العقد المضلل الذي تمارسه عتبة (الرواية) المسجلة في غلاف النص، حيث تهمل البعد الأوتobiوغرافي الذي عمق حضوره في ممارسة التخييل الذاتي، وتوجه القراءة وجهة أخرى غير تلك التي ينبغي أن تأخذها القراءة المعاصرة الإيجابية بدورها التفاعلي المشارك في بناء العمل الأدبي المعاصر. ولم نجد من جانبنا تفسيراً لهذا المنحى سواء عند دوبروفسكي أو كولونا أو جنیت، وغيرهم من النقاد الذين اشتغلوا على التخييل الذاتي⁽³⁵⁾، ولم نجد تفسيراً للفلة عن هذه القضية الواقعة في قلب الإشكال الذي يثيره التخييل الذاتي بطموحه إلى التكريس ضمن الخريطة الأجناسية للأدب المعاصر، باستثناء اعتبار الأمر اعتباراً جزئياً وتفصيلاً لا يغير من الطبيعة الجدلية لهذه النصوص، التي قد يكون تجنسيها ضمن نوع الرواية بمنزلة الضرورة التسويقية للمنتج تحت علامة أدبية متداولة وراسخة بدل المغامرة بعلامة لم تثبت نفسها بعد.

الواقع إنه بقدر ما يبدو التفسير التسويفي الأنف مغرياً ومريحاً، فإن النظريات التي تبلورت طويلاً حول الرواية والسير الذاتية تجعلنا نحجم عن الاستئامة إليه باطمئنان، إذ أكد لوجون على الطبيعة التخييلية للسيرة الذاتية نفسها عندما صرخ بالقول: "إذا عرفنا معنى الكتابة، فإن فكرة العقد الأوتobiogra في تبدو وهماً، ويا لسوء حظ القارئ الساذج الذي يؤمن به. فإن الكتابة عن الذات هي قدرياً اختلاق للذات".⁽³⁶⁾، ويؤكد أندري موروا بدوره بأن: "السيرة الذاتية، بدل من أن تتمكن من معرفة الذات، تدفع بكتابتها إلى خيانته لذاته بطريقة يستحيل تجنبها".⁽³⁷⁾ لا يخفى بأن الشك الذي يورده لوجون بخصوص العقد الأوتobiogra في هو شك ملغم بالدرجة الأولى، لأنه يقوض فكرة العقد القرائي التي يرجع الفضل إلى لوجون نفسه في ابتداعها، ويلغي الحدود الفاصلة بين الأنواع ويعيق جسر القراءة الذي يبسّطه العقد بين القارئ والعمل الأدبي، حتى كأن لوجون يمهد لفكرة انفجار الأنواع الأدبية وتشظيها وتدخل الحدود بينها تدخلاً يجعل الغموض سيد الموقف، والقراءة مغامرة في معميات النصوص وسدها المهمة.

بالإضافة إلى المنحى التقويضي الذي يمارسه المقبوس السالف، فإنه يعيينا إلى المربع الأول المتعلق بآليات الذاكرة في الاسترجاع والانتقاء والحدف والتضخيم والتجزيء في عملية كتابة الذات التي تستحيل إلى مجال رحب للخلق والإبداع والإضافة والتحوير والاختلاق والتخيل، محيلة السيرة الذاتية نفسها المعلنة عن نفسها صراحة إلى مجرد ذريعة نفسية للكتابة من حيث هي استسلام مبدئي لغوايات اللغة والخيال. عليه يصبح التخييل الذاتي، كذلك، هو ما أعلنه جوستاف فلوبير في عبارته الشهيرة: (مدام بوفاري هي أنا)، وما أعلنـه أندري مالرو: "ليسحقيقة، وليس كذباً، ولكنه معيش".⁽³⁸⁾، وما ألمح إليه أندري جيد: "ليست المذكرات مخلصة للحقيقة إلا جزئياً، مهمـا كانت الرغبة كبيرة في التزام الحقيقة، الأمر أكثر تعقيداً مما نصرح به، ربما نكون أقرب ما نكون من الحقيقة في الرواية".⁽³⁹⁾.

إن الاستحالة التي يمثلها الالتزام بالحقيقة والوفاء للمرجع يجعل التخييل الذاتي ممارسة مراوغة بما تجسد من تناقض بين "الواقع والتخييل، ولا سيما بتمييع العقد الأوتوبيوغرافي".⁽⁴⁰⁾ تمييعاً يتحدى القارئ ويحدد خياراته القرائية، بين التقبل أو الرفض، وبحسب ما تملئه هويتها السردية وخياراتها الجمالية. من أجل ذلك لم يتوان جننيت عن إطلاق صفة التخييل الذاتي على رواية مارسيل بروست الشهيرة (البحث عن الزمن الضائع)، إذ أكد بأن "الطريقة التي لخص بها بروست عمله ليست طريقة كاتب نصوص ضمير المتكلم أنا مثل جيل بلاس، ولكننا نعلم، وبروست يعلم أحسن من غيره، بأن هذا العمل ليس سيرة ذاتية. يجب إذاً استحداث مفهوم وسيط (للبحث عن الزمن الضائع)، وأحسن مفهوم، من دون شك، هو المفهوم الذي أطلقه دوبروف斯基 على أعماله الخاصة: تخيل ذاتي".⁽⁴¹⁾

يدفع جننيت، بموقفه السالف من (البحث عن الزمن الضائع)، سواء عن قصد أو عن غير قصد، إلى تكرис الشك المنهجي كقاعدة أولية في مقاربة كثير من النصوص التي اعتبرت نصوصاً روائية مستقرة في جنسها لدهور طويلة، ولم يعد يكفي انطواؤها النوعي تحت جنس الرواية ليجنبيها السؤال التفكيكي عن شرعية الانتساب الذي ينبغي أن تسنده مسوّغات داخلية من لحمة النص ذاته، فقد تورطت الرواية والتبتست مع أحجاس قديمة، وأخرى ناجمة، في خضم التداخل النوعي المتشظي تحت نظريات ما بعد الحداثة التي قوضت يقينيات شتى باستثناء يقين الشك والإرتياح والمساءلة إن صح القول. ويصبح التصنيف الجديد الذي اقترحه جننيت للبحث عن الزمن الضائع أكثر وجاهة إذا علمنا بأن بروست قد انتظر وفاة والديه قبل أن ينشر أعماله، كأنه كان يشفق على هؤلاء من الاطلاع على الجانب الأوتوبيوغرافي المؤكد لروايته تلك، وعلى الحميمية ووجهات النظر الشخصية التي كانت ربما قد تسيء إلى حساسيتهم الأبوية الخاصة، ويزداد الأمر وجاهة إذا علمنا بأن بطل روايته (السجينية La Prisonnière) كان يحمل اسم الكاتب نفسه (مارسيل)⁽⁴²⁾. وعلى هذا الأساس يصبح البحث في مشروعية الانتساب المشار إليها آنفاً أكثر

من مشروع، بحث يمكن التساؤل فيما إذا لم يكن التخييل الذاتي ممارسة قديمة أسيئ تصنيفها أو على الأقل لم يمتلك كتابها الشجاعة للاعتراف بمركزية الذات وتجاربها في بناء عوالمها التخييلية.

مهما يكن، فإن الروائيين لم ينكروا استنادهم إلى الخبرة الذاتية وإلى التجربة الشخصية في تأثير عوالمهم الروائية فيما نعلم، غير أن مدار الأمر في النهاية، هو ما تتيحه النصوص ذاتها من خيانات، إن صح القول، لمساعي التعمية والتغميس والإرباك التي يشوش بها الكتاب حفريات القراءة، وأساليبها البوليسية في اقتداء آثار الإدابة المؤدية إلى إثبات التهمة. وإذا لم يكن في مستطاع الحفريات القرائية أن تثبت بكيفية ما زيف الواقع أو صدقها، مهما بدا ذلك، ممكناً بعض الحين، مع بعض الروايات خصوصاً، ومع بعض الكتاب تحديداً، فإن مراقبة الهوية الإعلامية للشخصوص تبدو أقرب مناً وأيسر سبيلاً، فطالما حمل السارد اسم الكاتب ذاته، والشخصيات أسماءها الحقيقية في الحياة والواقع، أمكن التصرير بأن النص تخيل ذاتي، مهما بدت روائية الأساليب، ومهما نبغ الكاتب في بلورة الأنماط السردية وفي تكثيف طبقات السيرة النصية، ويصبح القول نفسه إلا قليلاً على نصوص محسوبة على الرواية في تراكمات الكتابة السردية وفي عالم الأدب عموماً.

ما يثير الانتباه والدهشة معاً، في سياق الجهل بممارسة التخييل الذاتي، التي ألمحنا إلى إمكانية وقوع كتابات قديمة تحتها، بحكم تكوينها طبعاً، هو أنه في سنة 1980م، وبعد ثلاث سنوات من نشر دوبروفسكي لكتبه (أبناء Fils) الذي يعتبر النص التأسيسي لممارسة السردية التي أطلق عليها توصيف التخييل الذاتي، وجدنا إيف فلوران تصرح بخصوص رواية جوزلين فرانسوا ("Espaòa" "Joue-nous")⁽⁴³⁾ بأنها "الرواية الوحيدة التي يحمل فيها السارد علانية اسم المؤلف، ومع ذلك فهي رواية"⁽⁴⁴⁾، مع العلم بأن الأدب الفرنسي حافل بروايات حمل السارد فيها اسم المؤلف حرفيًا، ولم يكن في إمكان المقاربات النقدية التي تناولتها أن تحدد فيما إذا كانت أسماء الشخصيات حقيقة أم لا، ونشرير هنا إلى رواية الكاتب البولوني ويتولد

كومبرويك (Ferdydurke)⁽⁴⁵⁾ المترجمة إلى الفرنسية والمنشورة سنة 1938، ورواية الثلاثية الألمانية⁽⁴⁶⁾ للويس فرديناند سيلين، ورواية فرانسوا نوريسيي أزرق مثل الليل (Bleu comme la nuit)⁽⁴⁷⁾ المنشورة سنة 1958، ورواية أنتون ملوندين (Monsieur Jadis ou l'école du soir)⁽⁴⁸⁾، السيد قديماً أو مدرسة المساء، رواية لجاك لزمان⁽⁴⁹⁾ المنشورة سنة 1976، أي بسنة قبل نشر دوبروفسكي لنصه التأسيسي الذي أسلفنا إليه الإشارة.

تبين العناوين السالفة الذكر مدى السهولة التي قابل بها النقد نصوصاً كثيرة تمكنت مبكراً من الخروج عن طوق الموروث الروائي الكلاسيكي إلى فضاء أشد رحابة وأكثر تجريباً. وتبين، من جهة أخرى، عمق المأزق الذي انحدرت إليه القراءة والنقد جمياً، بإزاء النصوص الروائية المبكرة التي انزلقت نحو التخييل الذاتي، وتبنّت أدواته، من دون أن تصرح بذلك، لسبب ربما يفسره حرج البدایات واحت shamها أو الإشراق من الاتهام بالذاتية والتراجسية الرخيبة.

١.٥: مازقية التلقى.

وضعت نظرية القراءة، كما بدورها روبرت ياووس وايزر، مجموعة من القواعد التي يمكن اعتبارها بيديهيات، أو مقولات أولية توجه طبيعة العلاقة التي يكونها القارئ مع أي نص من النصوص، منذ لحظة اللقاء الأولى التي تحددها العتبات النصية الظاهرة كفضاء الصفحة الأولى والعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية والعقد القرائي المصحّ عنه بالانتماء إلى جنس مخصوص من الكتابة، غيرها من المكونات التي تشكّل ما يسمى بأفق الانتظار. فقارئ الرواية يتوقع منذ البداية الانخراط في مغامرة نصية تخيلية بالأساس، تتطلّق من الخيال وتعود إليه من دون تطلع استثنائي نحو حقائق سوى الحقائق التي يثبتها النص ويتوصل إليها داخل لعبته الخاصة ووفق نظامه الخاص. وقارئ السيرة الذاتية يتوقع التعرّف إلى وقائع مجهلة من حياة صاحبها يشترط فيها الصدق والحقيقة بالاستناد إلى العقد المرجعي المبرم بينه وبين النص منذ البداية، ومثل قارئ السيرة وقارئ الرواية، ينطلق قارئ السيرة الروائية الحذر من المزاوجة بين الأدبي والمرجعي، التخييلي والكتابي جميعاً في ترصيص طريقه داخل الشبكة

السردية المقددة التي جهزه العقد المبرم لمواجهاتها منذ الإعلان التجنيسي في الصفحة الأولى.

وحده التخييل الذاتي لا يقترح أي شكل من أشكال العقد القرائي، باستثناء التموقع (التسويقي) تحت عنوان الرواية الذي يزيد من تغميض الممارسة وتوريط المتلقي في مسألة لا نهاية لها، فبعض النصوص من تلك الممارسة استقبلت كسير ذاتية أو كشدرات من السيرة الذاتية، وبعضها استقبلت كنصوص روائية وفيه لم ت موقعها خصوصاً تلك التي أظهرت براعة كبيرة في تشغيل الأدوات الروائية المعروفة، انطلاقاً من هنا يمكن تمثيل المأزق الذي يضع فيه التخييل الذاتي أفق انتظار القارئ بوساطة تكوينه الفصامي الذي يطلب من هذا الأخير مباشرة النص كخيال وكأتوبيوروغرافي في الوقت نفسه، وتزداد هوة المأزق غوراً إذا أخذنا في الحسبان استحالة الطمع في التوصل إلى ما يقرب من حدس الحقيقة واستشعارها في ممارسة يتقاسمها تكوينان لا يلتقيان: التخييل والمرجع الواقعي.

بناء على ما سبق، يبدو التخييل الذاتي ممارسة مضللة ومحيرة ومربيكة في الوقت نفسه، ليس لأنها تضع القارئ في مواجهة تحديات صعبة، وفي موقع منتهك نقدياً فحسب؛ بل لكونها لم تستطع أن تؤسس لنفسها أفق انتظار خاص، ولا أن ترسى أخلاقيات استقبال قادرة على احتضانه ضمن خريطة الأنواع القادر. من هنا نستطيع القول بأن أصل الإشكالية المأزقية التي يجد التخييل الذاتي نفسه داخلها، كممارسة سردية جديدة، هي عجزه عن الرقي إلى مصاف الجنس الممتلك لاعتمادات نوعية عامة قادرة على احتواء التمفصلات والتوييعات الجزئية التفصيلية ضمن إطار النوع الشامل. هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي إذا ممارسة هامشية؟ أم نبتاً غير شرعي لم يحز اعتراف المؤسسة الأدبية الرسمية؟ لقد صرخ تودوروف بأنه يمكن إطلاق توصيف النوع "على أصناف النصوص التي اعتبرت كذلك في سياق التاريخ فقط".⁽⁵⁰⁾، وعليه، هل ينبغي إذا إقصاؤه وإهماله بالكلية، أم ينبغي النظر إليه كنوع منفصل عن السيرة الذاتية ما زال ينمو بعناد وإصرار وفي غفلة من الجميع؟ يجيب فنسنت

كولونا عن التساؤلات السابقة بالنفي المطلق لصفة النوع عن التخييل الذاتي للأسباب التالية: "لم يعترف به القراء، ليس له مكان في المشهد الأدبي، وليس له تجذر تاريخي، ومن ثم، يجب الیأس من كل تصنيف يستمد مفهوم النوع"⁽⁵¹⁾. من الصعب ألا نجد في أنفسنا قليلاً من الاعتراض، وكثيراً من الدهشة بإزاء الجزم (الأكاديمي) الذي يمثله ملفوظ كولونا الذي يتخلّى نهائياً عن الحذر العلمي وهو يجزم بذلك الجزم، ويفصل حكمه ذلك التفصيل. لقد علمنا تاريخ الأدب، وتاريخ الأفكار والحياة عموماً، بأن كثيراً مما كان (مضطهداً) في مرحلة من التاريخ، سواء تعلق الأمر بالأدب ومذاهبه واتجاهاته ومناهجه، أو بغيره من الإيديولوجيات والنظريات، قد أمكنه أن يستقر ويتمكن ويجتاز شرعية الوجود، بل وينتصب نوعاً فارقاً يمارس إغراءه وجاذبيته. لقد كان حرياً بالناقد أن يعتبر التخييل الذاتي ممارسة وليدة لم يتحقق لها بعد ما يكفي من تراكم، وحضور كفيل باستدراج القارئ وغوايته، والاستحوذ على ذاته، ومن ثم الاندماج في المشهد الأدبي الذي أشاد به كولونا واتكاً عليه في حكمه الصارم.

أما التجذر في التاريخ الذي أعجز التخييل الذاتي ودفع به إلى إقصائه، فإنه ليس كل ما نعرف من أنواع أدبية وغير أدبية، مما نقبل عليه، ونستسيغه وربما نهيم به أبداً هيام، قد سلف في التاريخ وتجذر حتى انتهى إلينا قدি�ماً جديداً من وراء أحقاب الزمان. نذكر على سبيل المثال حساسية الرواية الجديدة في فرنسا التي أرساها آلان روب غرييه، والتي صدمت الذائقـة الأدبية المترسـمة بكلـاسـيـكيـاتـ القرـنـ التـاسـعـ عـشـرـ وـسـلـيـلـاتـهاـ التيـ كـرسـهاـ آـنـاتـولـ فـرـانـسـ وأنـدرـيهـ جـيدـ فيـ النـصـفـ الأولـ منـ القرـنـ المـاضـيـ. فـلـمـ تـقـبـلـ إـلاـ بـأـلـيـ،ـ قـبـلـ أـنـ يـقـبـلـ تـصـبـ مـارـسـةـ روـائـيـةـ مـنـتـشـرـةـ فيـ فـرـنـسـاـ وـأـورـوبـاـ وـالـعـالـمـ كـلـهـ،ـ وـقـبـلـ أـنـ يـقـبـلـ النـقـدـ عـلـيـهـ لـيـفـرـزـ مـكـوـنـاتـهـ وـعـوـلـمـاـهـ الـمـيـزـةـ.ـ وـلـمـ يـكـنـ الأـدـبـ العـرـبـيـ طـوـالـ تـارـيـخـهـ العـرـيـضـ بـمـعـزـلـ عنـ الـعـارـكـ الـتـيـ تـشـرـهـ نـواـزـعـ التـجـدـيدـ،ـ فـقـدـ عـرـفـ ذـلـكـ قدـيـماـ وـعـرـفـهـ حـدـيـثـاـ،ـ وـمـاـ زـالـ الجـدـلـ الـذـيـ أـشـارـهـ الشـعـرـ الـحـرـيـمـلـأـ الـأـسـمـاعـ وـالـمـكـتـبـاتـ،ـ قـبـلـ أـنـ يـسـتـقـرـ أـسـتـرـارـاـ دـفـعـ بـالـشـعـرـ الـعـمـودـيـ،ـ خـصـمـهـ العـنـيدـ،ـ إـلـىـ ظـلـ وـقـرـارـ عـمـيقـ.

نريد أن نستمسمك هنا بشمولية الرؤية وبقدر عال من النسبية التي تفرضها المعرفة بحتمية التطور والتجديد التي تعترى شؤون الفكر والحياة، خصوصاً في عصر ما بعد الحداثة الذي ينسرب الآن بين أيدينا وتحت أقدامنا بوسائل الاتصال الرهيبة التي شتت اليقينيات القديمة، ونصبت الذات سلطة مرکزية في كينونة الأدب الذي تخلى تدريجياً عن رغبته في إصلاح العالم، وانصرف إلى الذات الفردية يعطيها سحره وبنله وأدواته الفنية الفعالة، لتكتب على بحث طويل في أعماقها، عن سرها المغيب تحت رسوبيات الزمن الحاضر الاستهلاكي المسعور بانسيابيته وإيقاعه المجنون. لم يبق شيء كثير، في الواقع الأمر، لم يوفره راهن ما بعد الحداثة ليجعل من التخييل الذاتي فرس الرهان في مضمار الأدب المعاصر المنذور للذات والذاتية المتسقة مع التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة، حيث الانهيار الكلي للحدود بين الأنواع وحيث يتم استبدال انسجام العمل الأدبي ووحدته "بتشذير شيزوفريني تتعذر عليه معاني الوحدة والانسجام".⁽⁵²⁾

من الصعب حقاً لا نلاحظ انزلاق الممارسة السردية المعاصرة، رواية وتخيلياً ذاتياً وسيرة بكل أنواعها، نحو نرجسية ضيقة جعلت كلود أرنو⁽⁵³⁾ يؤكد بأننا نعيش عصراً استثنائياً يمكن أن نطلق عليه عصر (تخيل الأنما^{(l'ego-fiction}، فكاتب السيرة الذاتية، والتخييل الذاتي خاصة، لا يستكفي من التصريح بأنه يعرى ذاته الحميمية، ومعها ذوات الآخرين، كما يريها أو كما تصورها له أوهامه، ويدفعه البحث المحموم عن هويته: (من أنا؟) - بفعل غياب أو ضعف اليقينيات الدينية أو الفلسفية وحتى الإيديولوجية - إلى الذاتية الصرف، يقول: "بمساعدة السوسيولوجيا والتحليل النفسي بدأنا نعرف أنفسنا من خلال تفاعلنا مع الآخر، داخل الفضاء المهني أو العاطفي أو الشخصي أكثر مما نعرف أنفسنا بالقياس إلى أجدادنا..... كما أخذت التصورات المتعلقة بالتنمية الذاتية حيزاً مهماً في حياتنا مثلها مثل التساؤلات المتعلقة بأسس الذات".⁽⁵⁴⁾

لقد شهد العالم في السنوات الأخيرة انهياراً كلياً لمنظومة القيم الموروثة عن عصر الحداثة، كما شهد تسامي وهيمنة منظومة قيمية أخرى تتمنى استيمولوجيا إلى ما بعد الحداثة، متشعبة في اتجاهين مختلفين أشد الاختلاف، ففي الوقت الذي بدأ فيه العالم ينزع ظاهرياً نحو الشمولية والعلمة، ووحدة النمط الحيادي والثقافي، كان في العمق يبلور منظومة قيمية موغلة في الذات والذاتية، كالنرجسية، والنزعية الفردية، ونزعة الشك، ومبادأ اللذة، وتشذير الهوية، وقد أثرت النزعية الأخيرة أكثر من غيرها في التصور المعتمد للأدب وقضايا؛ وظيفته الاجتماعية خصوصاً، حيث أدت إلى ظهور لون جديد من الكتابة التجاوزية للقواعد والحدود والقوانين، وقد تمكنت من التعبير عن نزعتها التجاوزية تلك عبر التخييل الذاتي كلون أدبي جديد تمكّن من الاستثمار في الجهاز المفاهيمي الذي جاءت به ثورة ما بعد الحداثة، وأن يتكرس كممارسة إشكالية أعادت صياغة جملة من القضايا كالعلاقة القائمة بين الذات والآخر والواقع والتخييل، وغيرها من المفاهيم التي غيبها الجمود البنويي لسنوات الخمسينيات والستينيات، وتشريد مؤلف وتجريده من عمله وإبداعه عبر مقوله موت المؤلف، ما جعل هذا الأخير يعلن عن حضوره الطاغي بسلسلة من الكتابات الأوتوبوغرافية الدافعة بالذات إلى أقصى مداها عبر التخييل الذاتي وغيره من الممارسات التجاوزية للحدود الأجناسية الضيقة "قصص معيشة، تخيل أو سرود واقعية".⁽⁵⁵⁾

مهما يكن من أمر، فإن التخييل الذاتي قد انتهى إلى نتيجة لم يكن يتوقعها في بداياته المحتشمة، حيث أصبح رائد الممارسة الروائية المعاصرة التي تخلت عن طموحاتها التجريبية الخالصة من أجل تخيلات بيوغرافية قائمة على محكيات متعددة بين التأكيد وعدم التأكيد، الصحة الزيف، الحقيقة والأخلاق، وترتکن إلى الذات والتجاوز قبل كل اعتبار آخر، الذاتية بالإعلان عن الاغتراف الصريح من التجربة الشخصية وتسل الذات في شعريتها الحميمية، والتجاوز برشاقة الجنس الروائي القادر على الفرز بين الأنواع وفوقها، من دون أن يخسر جوهر العملية التخييلية والسردية المتمثلة في استدراج القارئ والزج به في خضم عوالمها وأفضليتها وفق آليتها القرائية القائمة على التحليل والتأنويل وإعادة البناء.

٦- التخييل الذاتي في الأدب العربي.

يفرض واقع الأدب العربي ونقده أن يرتب هذا البحث في هذا الموقع بالذات من القراءة، فقد كف الأدب العربي ومعه النقد، عن الريادة منذ أحباب متطاولة، فلم يعد بالإمكان توقيع العثور على إبداع جذري ضمن هذا اللون من المعرفة الإنسانية إلا في حدود القالب المستورد، والشكل القادم من بعيد، ووفق البناء المعماري الجاهز الذي لا يتبدل جغرافياً، باستدامه إلى محيط غير محطيه، سوى بالمادة التي تعمّر تجاويفه، وبالألوان المحلية التي تصطبغ بها سقوفه وجدرانه. لقد قدمت الرواية إلى ثقافتنا العربية من عالمها الغربي بفعل الماشفة التي أسمينا بها تأثير العربية بالثقافة الغربية، وقدم إلينا النقد الحديث، بكل أشكاله، ومدارسه، ومذاهبه، لم يراع فيه سوى قدرته على التمطط والاستالة والقدرة على استيعاب الأدب العربي وهمومه الخاصة. لا نقول هنا خطأ من شأن الأدب العربي، ولا من شأن النقد العربي، وإنما تأكيداً على أهم ملمح من ملامح المعرفة الأدبية والنقدية في اللغة العربية، وهي وقوفها على بعد مسافة يسيرة وراء المعرفة الأدبية والنقدية في الغرب، فلا يمكن التاريخ لمذهب أدبي ونceği في العربية من دون الرجوع إلى أسسها الغربية الخالصة، ن فعل ذلك مع الألوان السردية وأنماطها، بالدرجة نفسها التي ن فعلها مع الأنشطة النقدية ومدارسها.

من أجل ذلك سعينا في هذه المقالة إلى الاشتغال على التخييل الذاتي في موطنه الفرنسي الأول الذي شهد ميلاده الفني والنقيدي معاً، فقد كان دوبروفسكي أول من اقترح هذا اللون من الممارسة أواخر السبعينيات من القرن الماضي، وكان القارئ الفرنسي في مستوى الاستهلاكي العادي أو العلمي الأكاديمي أول من انتبه إلى التحديات الموضوعاتية والبنائية التي تطرحها، فاشتغل عليها بدوره في طروحاته ومتونه النقدية التي تعرضنا إلى بعضها في ما تقدم من هذه المقالة، وقد آن لنا أن نتساءل من داخل المعرفة النقدية العربية هذه المرة عما إذا كان التخييل الذاتي قد شق له طريقاً إلى العربية، تحت أي اسم؟ وبأية كيفية؟ وإلى أي حد استطاع أن يثير التساؤلات عن الإشكاليات ذاتها التي أثارها في الفرنسي؟ أم استثار أسئلة خاصة فرضتها عليه سياقات العربية اللغوية والثقافية وحتى الأخلاقية؟

المؤكد أن الكاتب العربي مثل الثقافة التي ينتمي إليها ليس معزولاً عن التغيرات التي تعيّر العالم وثقافته وهموه وقضاياها، ولا سيما والعالم يعيش لحظة تاريخية كونية لم يعشها طوال تاريخه الممتد إلى آلاف السنين من تقارب واتصال واشتراك في المصير الكوني الذي عبرت عنه العولمة أحسن تعبير في هذا الشق المصيري المشترك على الأقل، الأمر الذي جعل الكاتب العربي يستشعر الهزات الكونية نفسها التي يستشعرها الكاتب الغربي، ويستشعر الرغبة نفسها في البحث عن أدوات تعبيرية جديدة تناسب التغيرات الجوهرية التي أصابت العالم والإنسان والحياة معاً.

لقد وجد الكاتب العربي نفسه ملزماً بمراجعة الكثير من المسلمات القديمة ولا سيما أولئك الكتاب التقديميين الذين كانوا يحتلون صدارة المشهد الأدبي والنقدية في ستينيات وسبعينيات القرن المنصرم، فقد خلخل انهيار المعسكر الاشتراكي وسقط جدار برلين كثيراً القناعات الإيديولوجية التي ألزمتهم بالبحث عن قنوات تعبيرية وعن بدائل إيديولوجية جديدة، فاتجه بعضهم إلى استثمار الموروث التاريخي بحثاً عن أصالة موضوعاتية ممكنة، واكتفى البعض بنقل الواقع المعيش نقلأً فجأً لا يعكس أية رغبة إبداعية حقه، بينما انهمك البعض الآخر في إحلال قطيعة جذرية مع كل ما يمت إلى الرغبة في تمثل الواقع بصلة، على غرار الرواية الواقعية كما عرفتها الرواية العربية إبان المد الواقعية، والرواية الذاتية التي مارسها كتاب قلائل جنحوا فيها إلى الالتزام الأخلاقي الصارم بالواقع والنزاهة والصدق.

لقد كانت الفئة الأخيرة من الكتاب، يسندهم جيل من الكتاب الشباب الذين ينتمون زمنياً إلى التسعينيات من القرن الماضي وإلى الفترة الحالية من القرن الواحد والعشرين، هي الفئة الأكثر تأثراً بنوازع ما بعد الحادثة، تتطرق أدبياً من مفهوم اللانعكاس إن صح القول، بمعنى آخر، انتقاء الرغبة في تمثل الواقع أو نقله أو إصلاحه، فووّقت في قلب القلق النوعي المميز للرواية المعاصرة، من غياب البطل، تشدّر الهوية، تحويل الحياة تخيل، الشك، القلق والتردد، الأنماط العاري من كل إ حالٍ مرجعية، تحطيم الحدود المائزة بين الأجناس الأدبية، البوح، الاستبطان والتعرّي السيكولوجي، وهي المقومات نفسها التي تميز

التخييل الذاتي التي أسلفنا شرحها، غير أن النقد العربي، على الرغم من وجود مختلف التمظهرات الشكلية في النصوص الأدبية، لم يطلق عليها توصيف التخييل الذاتي، لمجموعة من الأسباب، أولها هو أن هذه النصوص جاءت مصنفة تحت التجنسيس الروائي، وثانيها ربما هو أن التخييل الذاتي ما زال لم يقتسم المتن النقدي العربي بعد، وثالثها هو أن الكاتب العربي، بالنظر إلى الخصوصية الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه، ما زال غير قادر على تحمل تبعات البوح عن الذات، وممارسة لعبة التعرى حتى وإن كان تعرياً فنياً متخفياً تحت جملة من الستر المحيلة من دون ثبوت التهم.

بيد أنه، وعلى الرغم من جميع المحذورات، ومن مختلف الأعذار المسوغة لإحجام الكاتب العربي عن المغامرة بممارسة التخييل الذاتي، على الرغم مما عرف عن هذا الأخير من يقطنة لما يعتري المشهد الثقافي والأدبي في العالم الغربي على وجه الخصوص، ومن مساعي تحديثية لا شك فيها، ورغبة أكيدة في إضافة إسهامه الشخصي ومن ثم إسهام الثقافة العربية في المشهد الثقافي الكوني بصفة عامة، من أجل ذلك أمكن تسجيل التصريح الأول عن الكتابة في هذا الجنس الجديد في المغرب الأقصى، عند محمد برادة تلميحاً في نصه (مثل صيف لن يتكرر) الصادر سنة 1996 وعبد القادر الشاوي بنصه (من قال أنا؟) الصادر سنة 2006 تحت توصيف: تخييل ذاتي. أما في الجزائر فإننا نجد واسيني الأعرج أكثر الكتاب العرب قرباً من حدود التخييل الذاتي، سواء بنصوصه التي نحا فيها منحى روائياً خالصاً⁽⁵⁶⁾، بتشويش الهوية الإعلامية للراوي والشخص، بما يجعل تجريدها من صفتها الروائية أمراً تعسفياً بالغاً، أو ببعض النصوص، الأخيرة منها خصوصاً⁽⁵⁷⁾، التي تقع بقوة خiarاتها الفنية ضمن دائرة التخييل الذاتي، حتى وإن استكشف الكاتب من تصنيفها ضمن التخييل الذاتي كما فعل عبد القادر الشاوي الذي يبقى الكاتب العربي الوحيد الذي نحا ذلك المنحى في حدود علمنا.

هوامش

1. نشير هنا إلى تأكيد تودوروف على أن مسألة الأجناس تعد "من المشاكل الأولى للبوطيقيا منذ القدم حتى الآن، فتحديد الأجناس وتعديادها ورصد العلاقة المشتركة بينها لم يتوقف عن فتح باب الجدال وتعتبر هذه المسألة حالياً متصلة بشكل عام بالنماذجية Typologie البنوية للخطابات، حيث الخطاب الأدبي ليس إلا حالة نوعية." ينظر:

T.TODOROV et D.DUCROT : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed : Seuil, Paris, 1972, P :193.

2. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, Thèse inédite dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989

3. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991

4. من طرائف الواقع التي ارتبطت بجنس التخييل الذاتي، مع ورد في جريدة Le Monde الفرنسية الصادرة بتاريخ 05.03.2003. في مقال كتبه ميشال كونتا تحت عنوان "التخييل الذاتي، جنس خلافي" عرض فيه القضية التي رفعها، أمام المحاكم الفرنسية، زوج الكاتبة كاميل لورنس إثر صدور روايتها "الحب رواية L'amour roman" يطالب فيها بمنع نشر الكتاب بدعوى أنه يكشف حياته الحميمية، معتبراً أن الرواية قد تجاوزت حدود المسموح به. يتساءل كاتب المقال، بعد ذلك، عن الحد الذي يمكن أن ينتهي إليه الكاتب في عرض حياته الخاصة وحياة معارفه. وهكذا يتكشف جنس التخييل الذاتي عن تماسه، ليس مع الأخلاق فحسب، بل مع القانون كذلك.

5. Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977.

6. Lettre du 17 octobre 1977, citée par P. Lejeune dans le chapitre « autobiographie, roman et nom propre » in Moi aussi, Seuil, coll. « poétique » 1980.

7. Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

8. Serge Doubrovsky, le Livre brisé, Paris, Grasset, 1989, p. 212.

9. Cité par Alain Girard dans *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 520.

10. أريد أن أشير هنا إلى ما لاحظته خلال قراءتي لكتاب دوبروفسكي (متروك للحكاية) من ولع رهيب باللغة ومفرداتها، وجري لاهث وراء السجع والجnas والطبق وغيرها من صور البديع التي تجعل القراءة عناء مستمراً، والأسلوب سلسلة مفككة التقاطيع شديدة المعاصلة. لم يخل الأمر عبث الأمر وأنا أتذكر بقراءتي في كتاب باللغة الفرنسية حقبة من تاريخ الأدب العربي في عصر الضعف، عندما كان مناط أمره وغاية أربه التلاعب بالألفاظ وبمحسنات البديع. ينظر: Serge Doubrovsky : *Laissé pour conte*, Ed :Grasset &Fasquelle, Paris 1999.

11. Madeleine Ouellette-Michalska, *autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ Editeur.

12. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

13. Daniel Madelénat, "La biographie en 1987", in *Le Désir biographique*, Colloque de Nanterre, 1988, dir. Lejeune, n°16 des Cahiers de sémiotique textuelle, Paris, Publidix, 1989, p.18.

14. Thèse de Vincent Colonna sous la direction de Gérard Genette « L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », Paris EHESS, 1989.

15. نقصد بالهوية الأعلامية اتحاد أسماء كل من السارد/الرواي، الكاتب الحقيقي/المؤلف، والبطل. هو ترجمتنا للمفهوم الفرنسي L'identité onomastique

16. Jacques Lecarme, " l'autofiction : un mauvais genre ?" in *Autofictions & Cie* (Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune), RITM, n°6, p.242.

17. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. "Poétique" 1991, p. 87.

18. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

. Annie Ernaux, " Vers un je transpersonnel ", in Autofictions & 19
Cie، ص: 219 مرجع سابق،

20. لقد سبق لجورج ساند أن عاتبت جان جاك روسو على جعله مدام دو وارنس
تعترف بدورها ضمن اعترافاته الشخصية الشهيرة، ينظر:

George Sand reproche à Rousseau " d'avoir confessé
madame de Warens en même temps que lui ", Histoire de ma vie,
Paris, Calmann-Lévy, t. 13, p. 11 .

21. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de
soi en littérature, op. cit.p.390.

22. Serge Doubrovsky, " textes en main " in Autofictions & Cie,

مرجع سابق ص: 212

23. Alain Robbe - Grillet, Le Miroir qui revient, Paris, Minuit,
1985p.146.

24. Manet van Montfrans," vers une issue de l'impasse postmoderne: à
propos de Robbe-Grillet "in Littérature et postmodernité, études
réunies par A.Kibédi Varga,Crin, n° 14,1986, p.82

25. سنعدد مبحثا خاصا ضمن هذه المقالة لقراءة الدور الذي لعبته مقولات ما
بعد الحداثة في إيجاد التخييل الذاتي كممارسة سردية مكرسة لتلك
المقولات.

26.Gérard de Nerval, Les Illuminés, in Oeuvres, Classiques
Garnier,1966,p.29.

27. Samuel Beckett, Molloy, Paris,10/18, 1963, p.40.

.Danielle Deltel" Colette: l'autobiographie prospective" in 28
Autofictions & Cie, مرجع سابق، ص: 126

29.A.Henry" Table ronde dirigée par Charles Grivel" in
Autobiographie et
biographie,éd. Mireille Calle-Gruber,Arnold Rothe, colloque
franco- allemand, Heidelberg, 25-27 mai 1988, Nizet, p. 220.

30.Philippe Lejeune"Autofictions & Cie.Pièce en cinq actes "in
Autofictions & Cie

مرجع سابق، ص: 08

31. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale 1, « tel » Gallimard,
1966 . « De la subjectivité dans le langage » P.258 .
32. Revue « Les moments littéraires » n°13, 1er semestre 2005.
33. S. Doubrovsky, L'Après-vivre, 1994, p. 302.
34. لا يذكر دوبروفسكي من الكتاب الذين تستجيب كتاباتهم لهذه الشروط، ولا سيما الشرط الأخير، سوى: سيلين و كريستن أجنو.
35. سوف نلاحظ في المبحث القادم بأن بعض الكتاب المغاربة قد آثروا تجنيس أعمالهم بعنوان (تخيل ذاتي).
36. Philippe Lejeune: "Nouveau Roman et retour à l'autobiographie" in "L'Auteur et le manuscrit", dir. Michel Contat, Paris, PUF, coll. "Perspectives Critiques" 1991 , p. 58.
37. André Maurois, Aspects de la biographie, Paris, Au sans pareil, 1928. Citation rapportée par Marie - Claire Grassi, " Rousseau, Amiel et la connaissance de soi" in Autobiographie et fiction romanesque, Actes du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, p. 229.
38. André Malraux, la Condition humaine, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1990, p:
39. André Gide, Si le grain ne meurt, Paris, Gallimard, coll."Folio", 1991, p.280.
40. Jean-Michel Adam "Mémoire et fiction dans Remise de peine de Modiano" in Autofictions & Cie, op. cit.p. 56.
41. Gérard Genette, Palimpsestes,(1982), Paris, Seuil, collection " Points "1992 , pp. 357-358.
42. Marcel Proust, La Prisonnière (1923), Paris, Gallimard, coll" Folio ", 1977.
43. Jocelyne François, Joue-nous" Espaòa ", Paris,Gallimard, coll." Folio", 1982.
44. Yves Florenne, Le Monde, le 21 / 11 / 1980 .
45. Witold Gombrowicz, Ferdydurke, trad. du polonais par Georges Sédir, Paris, Union générale d'éditions,1973.
46. Louis Ferdinand Céline, D'un château à l'autre ; Nord ; Rigodon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 986 .

47. François Nourissier, Bleu comme la nuit, Paris, Librairie générale française, coll. " Le Livre de poche " 1983.
48. Antoine Blondin, Monsieur Jadis ou l'école du soir, Paris, Rombaldi, coll. " Bibliothèque du temps présent ", 1973.
49. Jacques Lanzmann, Le Têtard, Paris, Club français du livre, coll. " Le Grand livre du mois ", 1976.
50. Tzvetan Todorov, Les Genres du discours, Paris, Seuil, collection " Poétique ", 1978, p.49.
51. Vincent Colonna, L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature. thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, p. 502.
52. Daniel Madelénat, "La biographie en 1987", in Le Désir biographique, Colloque de Nanterre, 1988, dir. Lejeune, n°16 des Cahiers de sémiotique textuelle, Paris, Publidix, 1989, p.18.
53. Qui dit je en nous ? Grasset, 2007.
54. ينظر المرجع نفسه، ص:33.
55. « Poétique » septembre 2007, n°151.
56. - ذاكرة الماء (محننة الجنون العاري) ، ص:23، منشورات الفضاء الحر، سنة/2001، ط/1، الجزائر.
- طوق الياسمين (رسائل في الشوق والصباة والحنين)، المركز الثقافي العربي، المغرب - لبنان، ط/1، سنة/2004.
57. - أنشى السراب (سكريبتوريوم)، مجلة دبي الثقافية، ط/1، دار الصدى/ عدد 29. أكتوبر/2009.

الترجمة الشفوية الأنواع والأساليب: الترجمة التتابعية أنموذجاً

موداد دموكي*

كلما كان الباب من العلم أسر وأضيق، والعلماء أقل، كان أشد على المترجم.

(الجاحظ، في كتاب الحيوان)

تقديم:

تكتسي الترجمة بشقيها التحريري والشفوي أهمية خاصة في العصر الحاضر، باعتبار أن الترجمة ضرورة حتمية للنمو المجتمعي بمختلف مناحيه، ومعطى حضاري، ووسيط لنقل المعرفة والأداب والعلوم المختلفة إلى شتى اللغات. إن الترجمة عملية لا غنى عنها، كونها المحرك الأساس للتفاعل بين الحضارات والجسر الذي يربط بين الأمم والشعوب، كما تُعد ضرورة قصوى للتطور والنمو وتبادل الأفكار والإنجازات. وفي السنوات الأخيرة انصب اهتمام كبير على قضية الترجمة ونشطت الدعوة لعودتها إلى سابق نهضتها وازدهارها، لما مسّه المشتغلون بالعلم والأدب والثقافة من أزمة حادة تحقق هذا الرافد الحيوي من روافد المعرفة الإنسانية الذي طلما أدى دوراً محورياً في نشر العلم وإعلاء منارته

* طالب باحث بمركز دراسات الدكتوراه "الإنسان - المجتمع - التربية" جامعة محمد الخامس - السوسي - المغرب

بما يتتيحه من اتصال بين مختلف الثقافات والتفاعل بينها وتجسيم الهوة الفاصلة بينها. ولا شك أن الإنسان منذ العصور الغابرة، انتقل من مكان إلى آخر من أجل التجارة أو طلب العلم أو البحث عن أراض جديدة أو السيطرة عليها، وبذلك كانت الحاجة ماسة إلى وجود الترجمان ليتوسط بينه وبين الآخرين لتسير التواصل والإفهام وإلغاء الحاجز اللغوية التي تحول من دون ذلك.

بعد أن أصبح العالم قرية صغيرة، ازداد استخدام الترجمة الشفوية باعتبارها وسيلة جوهرية للتواصل بين الجماعات الناطقة بلغات مختلفة⁽¹⁾. فقد كثرت اللقاءات الدولية من اجتماعات وندوات ومحالس ومؤتمرات، يجتمع فيها أهل الاختصاص من شتى بلدان العالم وشعوبه، لا يفصل بينهم سوى حاجز اللغة الذي يمنعهم من التخاطب والتحاور، فيلتوجهون إلى الترجمان لإلغاء هذا الحاجز حتى تتم عملية التواصل.

إن الحديث عن الترجمة الشفوية يحيلنا إلى نوعين من الترجمة متلازمين في كثير من الأحيان، ولكنها مختلفان عملياً وهما ما يعرف بالترجمة التتابعية والترجمة الفورية المترابطة، إضافة إلى الترجمة المنظورة والهمسية...

لقد ظهرت أهمية المترجم الشفوي (الترجمان) عندما نبتت الصلات الأولى بين المجموعات البشرية التي تتحدث بلغات مختلفة، حيث تعد من أشق المهن في العالم، ومرد ذلك إلى التوتر والضغط النفسي والذهني اللذين يتعرض لهما الترجمان أثناء ممارسة عمله.

وفي هذا الإطار، تهدف هذه المقالة إلى تسليط الضوء على الترجمة الشفوية بمختلف أنواعها وتبيان طرق وأساليب كل نوع على حدة، مع التركيز على تقنية تدوين رؤوس الأقلام في الترجمة التتابعية. وسنحاول من خلال هذه المقالة الإجابة عن التساؤلات المركزية التالية: ما هي الأدوار الحيوية والفعالة التي لعبها الترجمة عبر التاريخ؟ ما هو الفرق بين الترجمة التحريرية والترجمة

⁽¹⁾ ستيانك ميشو، دليل مترجم المؤتمرات. ترجمة، سمير عبد الرحيم الجلبي. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1981. (ص) 5.

الشفوية التي غالباً ما يخلط الناس بينهما؟ وما هي أنواع الترجمة الشفوية؟ وما هي أهمية تقنية تدوين رؤوس الأقلام في الترجمة التتابعية؟

I- نبذة تاريخية عن الترجمة الشفوية:

لقد ظهرت أهمية المترجم الشفوي منذ القدم، كنتيجة طبيعية للتأسيس للوضع التواصلي بين المجموعات البشرية التي تتحدث بلغات مختلفة، وهي أيضاً من أروع المهن لأن هدفها هو التقرير بين الناس وتمكينهم من فهم الواحد للأخر بشكل أفضل، وبالإغاء حاجز اللغة الذي يفصل بينهم، حيث يساعدهم المترجم على معرفة أفكارهم مباشرة، وبذلك يقوم بمهمة الوسيط ويمكنهم من تحقيق التبادل الفكري.

ومنذ فجر الإسلام كان رسول الله صلى الله عليه وسلم، يرسل الرسل إلى الدول المجاورة لدعوتها للإسلام، إذ يستشف من قوله صلى الله عليه وسلم "من تعلم لغة قوم، آمن شرهم"، أنه كان ينصح أصحابه بتعلم اللغات الأجنبية، لما في ذلك من تمكين للدعوة لمخاطبة المجتمعات الأعجمية بلغاتها، وبعد فتح القدسية سنة 1453م، أصبحت الحاجة ماسة إلى استخدام ترجمة في الميدان الدبلوماسي⁽¹⁾.

وأشار المحامي الفرنسي Pierre du Bois إلى الدور الفعال والحيوي للتراجمة بقوله "إن أحسن طريقة لتسهيل التفاهم المتبادل بين المسيحيين هو استخدام عدد من المתרגمين الحكماء المخلصين، الذين يتحدثون بلغة كل الجانبين، والذين يستطيعون أن يفسروا لأحد الطرفين ما يرغب الطرف الآخر في إيصاله".

وقام كريستوفر كولومبس الذي سعى لكسب ثقة سكان العالم الجديد بإرسال الهند و خاصة منهم الشباب إلى إسبانيا ليتعلموا اللغة الإسبانية⁽²⁾، وفي

⁽¹⁾ Pochhacker, Franz. (2004) *Introducing interpreting studies*. London: Routledge, P. 28

⁽²⁾ Phelan, Mary. (2001).*the interpreter's resource*. Australia: library of congress cataloguing in publication Data p. 1

الرسالة نفسها التي بعث بها كولومبس إلى الملوك الكاثوليكيين أوصى ببذل "عناء خاصة بأولئك الهندو، سكان البلاد الأصليين أكثر من العبيد الآخرين"، لكي يتمموا التدريب حول الترجمة الشفوية في أحسن الظروف.

وبواسطه المراء أن يورد أمثلة كثيرة أخرى مختلفة من التاريخ للبرهنة على أن الترجمة الشفوية اعتبرت ضرورة ماسة في كل العصور.

والجدير بالذكر أن مترجمي المؤتمرات الدوليين الكبار، منذ عام 1918، لم يكونوا مترجمين دائمين استخدموها كموظفيين، بل مستقلين مارسوا إلى جانب الترجمة في المؤتمرات أعمالاً فكرية كالتدريس في الجامعات والدبلوماسية أو الأعمال الخاصة.

هكذا فإن أول مترجم مؤتمرات دولي في مؤتمر العلم في باريس كان بول مانتو، المؤرخ والأستاذ في جامعة لندن وأنطوان فيلمان العالم اللغوي، ومؤسس كلية المترجمين الشفويين في جامعة جنيف، وجان هيربرت، الذي ألف دليلاً عن ترجمة المؤتمرات موجهاً للطلبة وترجمة المؤتمرات⁽¹⁾، حيث وضع القواعد اللغوية والمبادئ التي تحكم هذا الفن الصعب، الأمر الذي لا يمكن اكتسابه بغير التدريب المتواصل، والذي لا يمكن إتقانه إلا بعد تدريب طويل. وقد أشارت مارييان لودرير في كتابها المعنون بـ "الترجمة الفورية المتزامنة التجريبية والنظرية" ، La traduction simultanée: expérience et théorie ، إلى أن الترجمة المتزامنة ليست بالشيء الجديد حيث حوالي سنة 1926 و 1927 ، توصل رجل أعمال يدعى إدوارد فيلين ومهندس كهرباء كوردن نينلاي ، ورئيس شركة IBM طوماس واطسون ، إلى اختراع تجهيزات خاصة بالترجمة الفورية المتزامنة⁽²⁾.

⁽¹⁾ Pochhacker , Franz. (2004) *Introducing interpreting studies*. London: Routledge, P. 32

⁽²⁾ Lederer , Marianne.(1981)*La traduction simultanée: Expérience et théorie*. Préface de Danica Seleskovitch. Paris: Lettres modernes « paris » , p. 17

ولقد ظهرت ترجمة المؤتمرات لأول مرة كمهنة في أوروبا في نهاية الحرب العالمية الأولى، عندما فقدت اللغة الفرنسية امتيازها، باعتبارها اللغة الوحيدة المستعملة في المفاوضات الدبلوماسية⁽¹⁾.

II. التباين بين الترجمة الشفوية والتحريرية :

غالباً ما يخلط الناس بين الترجمة التحريرية، والترجمة الشفوية، ويعتقدون أنه لا توجد اختلافات بين أسلوب عمل المترجم، وأسلوب عمل الترجمان. تتم الترجمة النطقية Interprétation شفويًا وأننيا في حين أن الترجمة التحريرية Traduction تم كتابياً وبيسر. وهذا يوحي في الواقع بان طبيعة هذين النشاطين مختلفة تماماً.

إن وظيفتي المترجم والترجمان وظيفتان مختلفتان ومتكمالتان في الوقت نفسه. فكلمة ترجمان تقابل Interprète الفرنسية، و Interpreter الإنجليزية، وكلمة مترجم تقابل Traducteur الفرنسية، و Translator الإنجليزية، ومن أجل توضيح الفرق بين الترجمة التحريرية والترجمة الشفوية، يجب أولاً تقديم تعريف بسيط لكلما العمليتين:

الترجمة التحريرية هي نقل نص مكتوب من لغة إلى أخرى، أما الترجمة الشفوية فيراد بها نقل الكلام شفويًا من لغة إلى أخرى في وقت قصير من دون تحضير مسبق⁽²⁾. علاوة على ذلك، فالترجمة التحريرية هي عملية خارج حدود الزمن الحقيقي، حيث يتتوفر المترجم على وقت كاف لمعالجة النص الأصلي. وعلى النقيض من ذلك، فالمترجم الشفوي عليه أن يستجيب فوراً للخطاب الذي يستمع إليه بصورة أسرع من 20 مرة من المترجم التحريري، أي 150 كلمة بالحقيقة، و 9000 كلمة في الساعة الواحدة⁽³⁾.

⁽¹⁾ Phelan, Mary. (2001)*The Interpreter's resource*. Australia: Library of congress cataloguing in publication Data, p. 2.

⁽²⁾ Beatriz, Sandra.(2007) *Community Interpreting*. New York: Palgrave Macmillan. P. 8

⁽³⁾ Seleskovitch, D, et Marianne Lederer. *Pédagogie raisonné de l'interprétation*. Paris: Didier érudition, 1981 : 2001.

بينما للمترجم التحريري متسع كاف من الوقت للبحث عن الكلمات في القواميس والمعاجم، وأيضاً التفكير في البدائل قبل اختيار أكثر الألفاظ ملائمة، فإن المترجم الفوري مطالب بترجمة نص الخطاب الشفوي آنيا من دون إمكانية استشارة مراجع أو قواميس أو القيام بتصويب معنى الخطاب الشفوي كما هو الحال بالنسبة للمترجم التحريري⁽¹⁾.

إن النص المكتوب يعرض فكراً في شكل نهائي وحال من الأمور غير المجدية، في حين أن الترجمة الشفوية تمسك بفكرة في طور التبلور مرتديةً كلمات لم تختر بعناية، هذه الكلمات "المتلاشية لا أهمية لها من حيث صورتها في حين قيمتها المعنوية حاسمة"⁽²⁾. ويكمّن الفرق الأساسي بين الترجمة التحريرية والترجمة الشفوية في ميكانيكيات الأداء.

تطبق هذه الاختلافات على المترجم التحريري والمترجم الشفوي، ولكنها لا تأخذ بنظر الإعتبار الترجمة التتابعية، حيث يدون الترجمان ملاحظات أثناء إلقاء الخطاب ولا يبدأ بالترجمة إلا بعد انتهاء الخطيب من حديثه. ومن الناحية التاريخية، يمكننا القول إن الترجمان سابق على المترجم، أي إن فعل الكلام قد سبق فعل الكتابة.

أما من حيث الإجرائية فنقول إن الترجمة الفورية تختلف عن الترجمة التحريرية، ليس فقط لكون الأولى شفوية، والثانية كتابية، ولكن لكون كل منها تحتكم إلى منطق يختلف عن منطق الأخرى. ويرى أصحاب النظرية التأويلية المبنية على تحليل عملية الترجمة الشفوية والتي تتبناها مدرسة باريس أساساً أن "الترجمة الشفوية تخضع لمنطق المدلول، عكس الترجمة التحريرية التي تبني على منطق الدال حيث يمكن أن نقرأها أو نعيد قراءتها"⁽³⁾.

⁽¹⁾ مارييان لودورير و دانيكا سيليسكوفيتش. التأويل سيلا للترجمة، ترجمة فايززة القاسم، مراجعة حسن حمزة. الطبعة الأولى بيروت مايو 2009. (ص).110.

⁽²⁾ Seleskovitch. Danica (1969): L'interprète dans les conférences internationales. Paris : Didier érudition , p.26

⁽³⁾ Seleskovitch, D et Lederer, M (2001): Interpréter pour traduire. Paris: Didier érudition, p. 84

ومن هنا يتبيّن أن هذه النظرية تتيح التغافل في كنه النص بتجاوز القشرة اللغوية، لأن هذا النوع من الترجمة لا علاقه له بالكتابة بمعناها الملموس والمحسوس، إذ هو قائم على المشافهة. بالإضافة إلى ذلك، نستشف أن هذه النظرية تدعو إلى التصرف، ولا مجال فيها للحرفيّة مثلما هو الشأن في الترجمة التحريرية التي كثيراً ما يستسهل فيها المترجم الحرفيّة لأن الجهد فيها أقل وأهون والتركيز أخف و المجال الوقت أفسح.

III. أنواع الترجمة الشفوية:

الترجمة الشفوية هي عملية تواصل بين طرفين يتحدثان لغتين مختلفتين ولا يعرف الواحد منهما عادة لغة الآخر، وتم عن طريق ترجمان ينقل الكلام المنطوق بينهما ويكون ذلك إما باتجاهين أو باتجاه واحد حسب نمط الأداء المطلوب.

تمثل الترجمة الشفوية صراغاً ذا أبعاد لغوية وثقافية، لذا فهي تحتاج إلى صفاء الذهن وراحة الجسد ولهذه الأمور متطلبات مثلأخذ قسط كافٍ من الراحة وتقادي الإجهاد الذهني والبدني.

إن جميع أنواع الترجمة الشفوية تقوم على المبادئ الأساسية ذاتها، ألا وهي استيعاب مضمون الرسالة ثم تحليلها ذهنياً إلى أفكار ثم نقلها إلى اللغة الهدف، لكن ثمة اختلافات بسيطة بينها فيما يتعلق بالآلية المتبعة عند نقل الخطاب، وبذلك تُقسم الترجمة الشفوية على عدة أنواع نذكر منها:

1. الترجمة المنظورة : Sight Interpreting

يعرف كل من أورتاردو ألبير و خمينيث إيبارس Jiminéz & Hurtardo هذا النوع من الترجمة بأنه "صياغة شفوية للنص الأصل بلغة الهدف، حيث يكون المستفيد من الترجمة مستمعاً مشاركاً في العملية التواصلية مع المترجم"⁽¹⁾. والمنظورة ترجمة شفوية لنص مكتوب حال الإطلاع عليه ومن دون سابق تحضير.

⁽¹⁾ Jiminéz ,Ivars & Hurtardo, Albir(2003). *Las variedades de traducción a la vista , Definición y clasificación* : Trans ,7. P.48

وستستخدم في اللقاءات متعددة اللغات⁽¹⁾، حينما يتلقى المشتركون في عملية تواصل ما، اجتماع أو لقاء أو مؤتمر، نصاً مكتوباً بلغة لا يعرفونها، كأن يتلقوا تقريراً أو بياناً أو رسالة أو مستندًا... الخ مكتوبة بلغة أخرى ويلزمهم الإطلاع على مضمونها في الحال واللحظة. عند ذلك يطلب من المترجم عادة أن "يقرأ" على المجتمعين أو "يشرح" لهم النص باللغة الأخرى.

والمنظورة نوعان: الترجمة من نظرة، وهي ما يسمى بالفرنسية Traduction à vue، والترجمة بالنظر Traduction à l'oeil. فالترجمة من نظرة هي حين يتلقى المترجم النص بلغة المصدر ويأخذ برهة ليقرأه قراءة سريعة خاطفة فينقله على الفور بلغة الهدف. هذا النوع يماثل الترجمة التتابعية، غير أن النص المصدر هنا لا يستمع إليه المترجم كما في التتابعية، وإنما يقرأه قراءة سريعة. أما الترجمة بالنظر هي حين يحال النص المكتوب بلغة المصدر إلى المترجم الذي يتبعن عليه قراءته لأول مرة وينقله في الوقت ذاته بلغة الهدف، ولذلك فهي مثل الترجمة الفورية المتزامنة مع اختلاف أن النص المصدر فيها مكتوب ويظل أمام أعين المترجم. وعليه فإن الترجمة المنظورة تتميز بالسمات الآتية:

- أن النص المصدر مكتوب.
- أن النص الهدف شفوي.
- وأن عملية الترجمة تتم في الحال واللحظة، أي فور تلقي النص المراد ترجمته.

2. الترجمة التتابعية: Consecutive Interpreting

تعني ترجمة النصوص تبعياً ونقل الخطاب "المسموع" باللغة المصدر (SL) إلى اللغة الهدف (TL) شفهياً بعد سماعه، ويكون من المتاح للمترجم أن يعقب الخطيب أو يتبعه في ترجمة كل جملة أو فقرة، ولذلك يُسمى هذا النمط من

⁽¹⁾ برندان أو مانجين وأمبارو إيفارس (1996) تعليم الترجمات الشفوية في تعليم الترجمة، عبد الله أجبيلو وعلي منوني (1424هـ)، الرياض، جامعة الملك سعود، (ص) 287.

الترجمة بالترجمة "التتابعية". وتم بأن يجلس المترجم بالقرب من الخطيب ويدون الأفكار الأساسية واللاحظات الضرورية ليستند إليها فيما بعد في ترجمة الرسالة⁽¹⁾، وذلك خلال وقفات وفواصل زمنية يسكن فيها الخطيب ليتيح للمترجم نقل ما سمعه إلى لغة الحضور ومن ثم يستأنف حديثه، وهكذا إلى أن يفرغ من خطابه، ومن مزايا الترجمة التتابعية توفير الوقت الكافي للترجمان ليستخلص الفكرة الأساسية وانتقاء اللاحظات للتدوين، لذا يكثر استخدام هذا النوع من الترجمة في المؤتمرات والمحافل التي تتطلب الدقة في النقل.

3. الترجمة الفورية المتزامنة؛ Simultaneous Interpreting

الترجمة الفورية هي نقل خطاب من لغة إلى أخرى وذلك مباشرة في أثناء القائه؛ ويكون المترجم في هذه الحالة معزولاً في "حجيرة" ويستمع إلى الخطاب من خلال سماعات (Headphones) وينقلها إلى لغة ثانية مباشرة إلى الحاضرين المتصلين به بواسطة أجهزة استماع في القاعة ويراعي في هذا النوع من الترجمة السرعة ودقة المتابعة. وعليه، فدور المترجم الفوري دور فعال إذ عليه أن يحلل الخطاب الأصلي لغويًا أثناء وصوله قبل أن يصبه في قالب يناسبه في اللغة الهدف حيث أن هذه العملية تقتضي منه التنفيذ الآني لعمليات استيعاب النص سمعياً ومن ثم صياغته شفويًا.

وعلى هذا الأساس تختلف الترجمة الفورية عن كل أنواع الترجمة التحريرية من حيث الحضور المادي لكافة أطراف التفاعل اللغوي/الثقافي⁽²⁾، المرسل أي (صاحب الخطاب) والمرسل إليه (المستمعون) القناة (المترجم) كما يتسم الموقف هذا بحركية وتعددية الأدوار التي تلعبها الأطراف الثلاثة. إذا كان المرسل في مؤتمر دولي يلقي الخطاب ثم يتلقى النقاش والحوار في الوقت ذاته "فالحضور المادي للمترجم هنا بوصفه طرفاً أساسياً في هذا التفاعل اللغوي الثقافي الثلاثي

⁽¹⁾ Gile. D, (2001) *conference and simultaneous interpreting*, in Routledge Encyclopedia of translation studies , ed Baker, Mona. London and New York

⁽²⁾ Ibid

الأطراف، ودوره الواضح في تمثيل الهويات المتفاعلة، بما في ذلك هويته، يلخص مقوله المترجم أو حياده⁽¹⁾.

إن الترجمة الفورية المتزامنة تتربع على قمة هرم أنواع الترجمة الشفوية من حيث الصعوبة، ويُعزى ذلك إلى اعتمادها على حاسة واحدة فقط ألا وهي حاسة السمع، بينما تعتمد غيرها من أنواع الترجمات الشفوية على حاستين على الأقل ومنها حاسة البصر والسمع واللمس (عن طريق الكتابة)⁽²⁾.

4. الترجمة الهمسية؛ Whispered Interpreting

يصلح هذا النوع من الترجمة حين يتعدى على شخص أو شخصين فهم اللغة المصدر، وكما يدل عليها إسمها فإن الترجمان يهمس ترجمته في أذن المستمع⁽³⁾. ولا يستخدم هذا النوع من الترجمة في جلسات المناقشات الطويلة لأنها تسب إرهاقاً بالنسبة للمترجم والمستمع على حد سواء. وترى ماري فيلان Phelan أن كلمة همسية "ليست وصفاً دقيقاً لأن الهمس لمدة طويلة غير صحي بالنسبة للحال الصوتية، حيث إنَّ أغلب الترجمة يتكلمون بصوت خافت وليس همساً"⁽⁴⁾. وبعد هذا النوع من الترجمة ضرورياً في وضعيات تواصلية داخل المؤسسات والخدمات العامة، حين لا يكون المترجم له مشاركاً رئيساً في الحوار أو تتعدى مقاطعة المتكلم لسبب من الأسباب.

⁽¹⁾ Carmen Valero-Garcés, Anne Martin.(2008) *Crossing Borders in Community Interpreting: Definitions and dilemmas*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, P.6

⁽²⁾ Pochhacker, Franz. (2004) *Introducing interpreting studies*. London: Routledge, P. 18

⁽³⁾ عن كيطة، أحمد؛ الترجمة الشفوية بين الماضي والحاضر. مجلة ترجمان 1995، مجلد 4، عدد 1، ص 31 - 39

⁽⁴⁾ Phelan,Mary.(2001)*The Interpreter's Resource*.Clavedon: Multilingual Matters. P.12

IV. تدوين رؤوس الأقلام في الترجمة التتابعية:

Note-taking in Consecutive Interpreting

تطلب الترجمة التتابعية مهارات وقدرات هائلة، تتجسد في القدرة على استيعاب اللغة الأصلية وثقافة موسوعية وذاكرة قوية. وبما أن المتحدث والترجمان لا يتكلمان في الآن ذاته فمن الواضح أن تطول أكثر من الترجمة الفورية المتزامنة. ولا غرو أن الصعوبات في هذا النوع من الترجمة ترتبط أساساً بطول الخطاب حيث يتبعن على الترجمان أن يتحلى بقدرة عالية على التركيز وسرعة وفعالية في تدوين رؤوس الأقلام وإمكانية التوفيق بين تقنية التدوين والذاكرة والمهارة في الإلقاء أمام الجمهور.

تعد تقنية تدوين رؤوس الأقلام النقطة الحيوية في أسلوب الترجمة التتابعية⁽¹⁾. ومما لا شك فيه، أن الهدف الأساسي لهذه التقنية يتمثل في التخفيف عن ذكرة الترجمان لذلك ينبغي أن تكون سهلة القراءة أي أن تكون مرئية قدر الإمكان لكي يتمكن الترجمان من فك رموزها من دون تردد أو تأمل. فضلاً عن ذلك، ليست هذه التقنية سوى أداة مساعدة لتعزيز عمل الترجمان في هذا النوع من الترجمة المنطوية على عمليات ثلاث أساسية في النشاط الترجمي (Translational process) وهي الفهم والإستيعاب والتحليل وإعادة التعبير. إن الملاحظات ليست غاية في حد ذاتها، بل وسيلة لنقل الخطاب بدقة وأمانة (إعادة إنتاج الخطاب). علاوة على ذلك، تتطوّي تقنية تدوين رؤوس الأقلام على تعزيز قدرة المترجم على إعادة إنتاج بنية الحديث، ومن ثم ينبغي للملاحظات أن تُبين شكل الحديث موضحة ما هو مهم وما هو ثانوي وكيف ترتبط الأفكار وأن تفصل عن بعضها البعض. كما ينبغي للبنية أن تكون في مخيلة المترجم وأن تكون نتاج عمله التحليلي⁽²⁾. ومن ناحية أخرى، هناك أيضاً عناصر لا يمكن للمترجم تذكرها، أو لا يود بذل الجهد لتذكرها حيث تستعمل الملاحظات

⁽¹⁾ Nolan, James(2005). *Interpretation: Techniques and Exercises*. Canada: Multilingual Matters Ltd.P.294

⁽²⁾ Ibid, P.297

للتخفيف عن الذاكرة؛ وأول هذه العناصر الأرقام؛ فالأرقام مجردة تماماً، وبإمكان لأسهل الأرقام أن يستعصي على الحفظ في الذاكرة خمس دقائق أو نحو ذلك، على اعتبار أن تدوين الملاحظات يصبح أمراً لا مفر منه متى تم الاستشهاد بسلسلة من الأرقام. ويمكن لمحدث أن يلفظ الأرقام بسرعة كبيرة، خاصة إن كانت هناك سلسلة منها ينبغي ذكرها فمن المهم للمترجم أن يدونها جميعاً. ولهذا، عندما يتم ذكر أرقام بشكل مسترسل⁽¹⁾، عليه ترك كل شيء آخر وتدوين ذلك مباشرة فإن حدث وتتردد المترجم في تدوين الرقم، بانشغاله بإنتهاء تدوين الجملة السابقة، أو بتدوين التقديم للرقم، لا محالة سيفوته تدوين الرقم تماماً. على أية حال، يفضل بعض الترجمة تدوين رؤوس الأقلام بطريقة سريعة أثناء إلقاء الخطاب وعدم إنتظار التعبير عن فكرة بشكل تام. في حين، يفضل آخرون الإنتظار حتى تصبح الملاحظات مستساغة. هكذا، يتضح أن طريقة هذه التقنية ترتبط بشخص الترجمان إلى حد بعيد، لهذا يجب أن يكتشف الشخص الطريقة الملائمة إنطلاقاً من ممارسته اليومية للترجمة التتابعية.

خاتمة:

يتعين على المترجم التابعي أن يمتاز بالقدرة على تسجيل أدق وأهم رؤوس الأقلام بسرعة فائقة وأن يمتاز أيضاً بسرعة التذكر اللفظي ودقته. وكما ينبغي أن يتزود من خلال تدوين الملاحظات بالأفكار الأساسية للحديث للتخفيف عن ذاكرته من أجل إعادة إنتاج الحديث بدقة وأمانة.

⁽¹⁾ س. ستيلنك ميشو، دليل مترجم المؤتمرات. ترجمة، سمير عبد الرحيم الجلبي. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1981. (ص) 31.

تجليات التحديث الفكري في الشعر الأوروبي الحديث

د. حبيب بوهرون*

توطئة

تجسد فكر التحديث في الأدب الأوروبي عموماً والشعر الفرنسي على وجه التخصيص من خلال الثورة على أسس ومبادئ الفكر الكلاسيكي والرومانسي، اللذين سيطرا على الساحة الأدبية منذ قرون خلت. فقد تمظهر هذا التحديث من خلال تفاعل المذاهب الأدبية المختلفة التي حملت لواء الثورة والتغيير والرفض لكل أنموذج عدّ نمطاً بفعل الزمن، ومن بين هذه المذاهب الأدبية التحديثية (في زمنها) أذكر الرمزية والدادية والシリالية.

تحدد الناقدة الفرنسية سوزان برنار ثلاث محطات كبيرة ومهمة لتبلور الفكر التحديثي في الشعرية الأوروبية فيما يأتي:

"ـ الظهور الأول للفكر الجديد، مع الاتجاهات الحداثية.

ـ الجموم الفوضوي الكبير للدادائية والシリالية، الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية، وإعادة بناء الوظيفة الميتافيزيقية للشعر في آن معاً.

* أستاذ مشارك قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر.

- التوجيهات الجديدة التي ترسم حتى الوقت الحاضر، وهي غالباً لصالح التحرير الذي قام به السرياليون⁽¹⁾.

من هنا سأحاول أن أعرض لخصائص بعض هذه المدارس والحركات الحاملة للفكر الجديد باختصار، باحثاً عن أفق الفعل التحديثي في مبادئ كل مدرسة أو حركة وأسسها. كما سأحاول أيضاً تقديم الشواهد التي تعكس الطروحات الفكرية الحداثية للرمزيّة والدادائيّة والسرياليّة، وصولاً إلى عرض مفهوم أبيديّة المذهب السريالي وعدم إمكان احتوائه في سقف من الزمان والمكان، لكونه يمثل توجهاً فلسفياً وطريقاً للمعرفة، أكثر منه مدرسة أدبية أو فنية.

أ- الرمزية: The symbolism - Le symbolisme

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الرمزية على النحو الآتي:

- في الأصل: هي كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز إما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزاً، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصويرات حسيّة مرئية كحروف الكتابة، أو اللوحات الفنية مثلاً.
- ويطلق هذا المصطلح عادة على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر..⁽²⁾

وقد نشأت الرمزية في أوروبا كرد فعل مباشر على الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية^{*}، التي انقسمت على نفسها أواخر القرن 19م ليؤسس

⁽¹⁾ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 346.

⁽²⁾ ينظر وهبة، مجدي. معجم المصطلحات الأدبية، ص 552.

* البرناسية Le Parnassisme. مذهب شعري جاء في أعقاب الرومانسية، احتجاجاً على إمعانها في الذاتية، وعلى تهاون شعرائها في الصياغة الفنية، وتعود التسمية إلى "البرناس" Le parnasse وهو سلسلة جبال في وسط اليونان شاهقة الارتفاع.. تنتشر فيها الكهوف التي تزعم الأساطير اليونانية أنها مسكنه بالآلهة والبرناس هو مأوى الإلهين أبولون وديعيتیزوس وربات الإلهام الشعري والموسيقي.

الشعراء الرافضون لمبادئها ما عرف لاحقاً بالرمزية، إذ "لم تكن الرمزية واضحة المعالم في البدء، فقد ذكرنا سابقاً أن جماعة البرناس انقسمت على نفسها، وانفصل عنها فيرلين ومالارميه"، ليكونا اتجاهًا سيعرف بالرمزية، ولم يعرف اصطلاح (الرمزية والرمزي) إلا في عام 1885م، وقد ورد هذا الاصطلاح للمرة الأولى في مقالة كتبها الشاعر الفرنسي "جان مورياس Jean Moréas" ردًا على من اتهموه وأمثاله بأنهم شعراء الانحلال والانحدار، فقال: "إن الشعراء الذين يسمون بالمنحدرين إنما يسعون للمفهوم الصافي والرمز الأبدى في فنهم قبل

- ينظر: الأصفر، عبد الرزاق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعمالها، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق 1999 ص 73.

- وينظر أيضاً وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب ص 384.

* فارلين Paul Marie Verlaine شاعر وناقد رمزي فرنسي ولد في 30 مارس 1844 بميتز Metz وتوفي بباريس في 8 فبراير 1898 من أعماله: "الشعراء الملعونون"، سلسلة مقالات نقدية نشرت العام 1884، "حكمة" مجموعة قصائد نثرية تضم 58 قصيدة نثر قصيرة كتبها ما بين 1873 و 1880، و "حفلات لطيفة"، مجموعة قصائد تتكون من 22 قصيدة نثر نشرت عام 1869.....

"Le Robert" des Grands écrivains de langue française, ينظر:- p1368-1375

- مالارميه ستيفان مالارميه (1842 - 1898) Stéphane Mallarmé، شاعر الحداثة الفرنسية ورسام تشكيلي من أعماله الشعرية: "ظهيرة حيوان" مجموعة شعرية ضمت أكثر من 110 قصائد نثر قصيرة نشرت عام 1887، ورمية نرد" مجموعة ثانية نشرت عام 1897.....

- "Le Robert" des Grands écrivains de langue française, p 764- 771

** مورياس، جان- Jean Moréas. شاعر يوناني ناطق بالفرنسية، ولد في آثينا في 15 أبريل 1856 وتوفي في سانت مودي بفرنسا في 30 إبريل 1910، يعد مورياس من أعلام الرمزية الأوائل. كتب بيان الرمزية Manifeste du Symbolisme ونشره عام 1886 بعد موجة من الانتقادات لكتابات الرمزية حينها، من أعماله الشعرية Syrtes

- Les Cantilènes (1886) et Le Pèlerin passionné (1891). (1884)

ينظر: - Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française,art Moréas

أي شيء آخر"، ثم اقترح استخدام الكلمة رمزي بدلاً من الكلمة منحدر أو من حل الخاطئة الدلالة. وفي عام 1886م أنشأ جريدة أسمها (الرمزي) ونشر في العام نفسه في جريدة "الفيغارو" بيان الرمزية وفي العام 1891م أعلن أن الرمزية قد ماتت... ولكنها خلافاً لما رأه استمرت وقويت وانتشرت وأصبحت ذات شأن عظيم في مجالات الأدب والفن⁽¹⁾.

ورغم ثورة الرمزية على المذاهب والأفكار التي سبقتها، إلا أنها نسجل أن روادها الأوائل خاصة شارل بودلير، وأرتور رامبو وغيرهما قد أخذوا عن الرومانسية مثلاً مبالغتها في الانطواء الذاتي للشاعر، ورفضه للعالم الواقعي إلى درجة العبث بالجانب الشكلي واللغوي للنصوص المكتوبة. وهذا ما جعل الرمزية مدرسة أدبية ترتكز على دعامتين أساسيتين حداثيتين؛ الدعامة الأولى هي تمجيد التجربة الشعرية الفردية والذاتية من خلال الانطواء على أحاسيس الذات المغلقة. والدعامة الثانية هي خلق الإطار الفني المرن لهذه التجربة الشعرية، وذلك من خلال "خلق نوع من المغناطيسية التي تسري إليه (القارئ) من الشاعر، تماماً كما هو الأمر في الموسيقى والفنون التشكيلية"⁽²⁾.

وتتجلى خصائص المدرسة الرمزية من خلال مجموعة تقاد تكون مشتركة عند الكثير من الشعراء الرمزيين، نجملها فيما يأتي:

تجديد الحساسية الشعرية القديمة الرافضة للمحاكاة النمطية القائمة على رفض الوضوح، والدقة في التعبير والتشكيل معًا، ونبذ "المعالجات الخطابية وال مباشرة والشروح والتفصيلات... لأن هذه الأمور ليست من طبيعة الفن بل من طبيعة النثر ولغة التواصل العادي"⁽³⁾، حيث يرتقي السلوك الحداثي إلى فعل تحديسي عند الرمزيين الأوائل من خلال إحداث القطعية الشكلية

⁽¹⁾ الأنصفر، عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 84.

⁽²⁾ المرجع نفسه والصفحة نفسها.

⁽³⁾ المرجع نفسه ص 85.

والمضمونية تماماً مع الأنماط السابقة، إذ" لم يعد بمقدورهم التعرف إلى طريقة شعورهم في كتب البرناسيين والطبعيين، وإذا كانوا قد كفروا بالإله "هوجو"، فإنهم قد تقيؤوا "كوبيه"٠، وحوالي عام 1880، أصبح تمرد الأقلام عاماً، وسيرمي الشباب دفعة واحدة كل ما ورثوه من أدب السنوات السابقة: أنماط التفكير، وأنماط الكتابة⁽¹⁾. لأن الرمزية تعمل دائماً على نقل الشاعر من عالم المحسوس، إلى عالم الحلم والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، عكس ما كان عليه النظر النمطي أي الانطلاق من الداخل إلى الخارج. وهذا ما يعجل بدخول الرمزي إلى "عالم اللامحدود؛ عالم الأطيات والارتفاعات، الرجراجة والحالات النفسية الغائمة أو الضبابية والمشاعر المرهفة الواسعة، والتغلغل إلى خفايا النفس وأسرارها"⁽²⁾.

تجديد اللغة الشعرية، فقد وجد الرمزيون أن البنية اللغوية المتوارثة منذ الزمن الكلاسيكي بنية معيقة لحركة الراهن الفكري والتجربة الإبداعية كرؤى تحديدية تجاري سيادات الثورة والإبداع، فقد أدركوا "أن معجم اللغة بما في ذلك المجازات والتشبيهات قاصر عن استيعاب هذه التجربة والتعبير عنها بشكل مناسب صادق، ولا بد من البحث عن أسلوب جديد ولغة ذات علاقات جديدة، تتيح التعبير عن أرجاء العالم الداخلي، ونقل حالاته إلى المتنقى عن طريق إشارة الأحساس الكامنة، وتحريك القوى التصورية والانفعالية لإحداث ما يشبه السياكل المغناطيسية التي تشمل المبدع والمتنقى، هذا الأسلوب الجديد يقوم على اللمح والومض ونقل المشاعر جملة بشكل مكثف غير مباشر..".⁽³⁾

* - فرانسوا كوبيه François Coppée 1842 - 1908

- فيكتور هيجو Victor Marie Coppée 1802 - 1885

ينظر:

-Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française. art: (Coppée/ Coppée)⁽¹⁾ برinar، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 53.

⁽²⁾ الأصفر، عبد الرزاق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 85.

⁽³⁾ المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

وقد كتب "جاستون باري" عام 1879م هذه السطور التبئية حول ضرورة تجديد البنية اللغوية الـ **الكلاسيكية** حتى تتمكن من احتواء الأبعاد الحداثية الرمزية فقال:

"إن طريقة نظمنا للشعر - التي تستند إلى كيفية القرن السادس عشر في نطق الكلمات - قد تحجرت في هذه اللحظة، وأصبحت اليوم نمطية تماماً، وهي باتقانها بعضاً من مميزاتها، تضخم من بعض عيوبها، وشعراؤنا يستخدمون الأداة القديمة من دون ملاحظة أنهم يواصلون لمس أكثر من وتر لم يعد يرن، ويحرمون أنفسهم من تناغمات قد يمكنهم الحصول عليها بلا عناء. إنهم وجلون على نحو زائد، وثقافتهم أفقى من أن يحاولوا تجديد الأداة. فهم يخشون تحطيمها، وأكثراهم براعة يصرخون: صنع آخرون القيثارة، وأنا أخضع لقانونهم، فهم لن يتوا في الأمر إلا عندما تصبح القيثارة خرساء تماماً تحت أصابعهم، أو عندما تجبرهم آلة جديدة، متtagمة مع النبرة الشعبية بفعل يد جريئة وبارعة، على الخروج من حلمهم، وعلى أن يقدموا للغة الفرنسية طريقة حية في نظم الشعر، منسجمة وحرة.." ⁽¹⁾.

وقد تجلى التنظير النقدي اللغوي للرمزية، أكثر فأكثر عند الشاعر الفرنسي "ستيفان مالارمييه"، فقد كان "الرئيس الحقيقي المنظر للمدرسة الرمزية... كان ينفر من السهولة والوضوح ولغة التفاهم العادية. علم أتباعه التركيب الغامض وجماليته، أصبحت اللغة عنده سحراً والكلمات أشياء، والأشياء رمزاً موحية لا تقصد لذاتها". ⁽²⁾

لقد أراد مالارمييه أن يسعى إلى الكمال وأن يحقق المستحيل وأن يعبر عن سر الكون الغامض فجاءت فلسفة اللغة عنده فلسفة شاذة رافضة ومحطمة في

* جاستون باري. 1862-1923، شاعر وناقد فرنسي.

⁽¹⁾ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 54.

⁽²⁾ الأصفى، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 90.

الآن ذاته، خالقة لجهد لغوي بعيد عن المأثور السائد والمتداول^٤ ، لأن لغة التحديث عند الرمزيين هي لغة يجب أن تتمثل تلك الانعكاسات المتبادلة ضمن فضاءات الكلمة ذاتها أولاً، وعلاقة هذه الفضاءات ضمن بنية الجملة ثانياً بحكم أنها مجموعة من الكلمات التي يدور بعضها في فلك بعضها بعض، شريطة لا يحدث هذا بمجرد التوافقات الصوتية، بل يجب أن تتجلى هذه العلاقات من خلال الإيحاء والرمز، يقول مالارمي: "ما علينا أن نستهدفه - بالأساس - في القصيدة (الحديث) هو: أن الكلمات المكتفية بذاتها - دون تأثير من خارجها - تتعكس الواحدة على الأخرى، إلى حد أن تبدو كأنها لم تعد تملك لونها الخاص، بل لا تكون سوى جسور في سلم موسيقي، ومن دون أن تكون ثمة مسافة بينها، ورغم أنها تتماس بروعة، فإنني أعتقد أن كلماتك تعيش أحياناً حياتها الخاصة بإفراط ما. مثل جواهر مُزاييك الحلبي.." .^(١)

التشكيل الحسي، فاللغة عند الرمزيين عادة ما تقتربن بالمعطيات الحسية الخارجية فتتماهى معها ضمن إطار إعطاء الرمز أبعاداً رؤوية متميزة، بعيدة عن صورته الحسية الظاهرة والتقليدية، كالألوان والأصوات والإحساس اللامسي والحركي.. الخ. و"ترى في كل من هذه المعطيات رمزاً معبراً موحياً، فالحواس نوافذ الإنسان على العالم الخارجي... فالشاعر الرمزي موفور الإحساس، متيقظ الجوارح يفرق في الطبيعة فيصبح مصراً تلتقط عينه الألوان والظلال والأشكال بل الليونات الدقيقة، ثم يترجمها بمحفل مختلف صفاتها ودرجاتها ودلاليتها"^(٢).

وعادة ما تكسر دلالات الأشياء وصفاتها المعهودة حيث يؤسس الشاعر الحداثي الرمزي مجموع دلالياته الخاصة ضمن تفاعل لغوي جديد أيضاً، فيخلق

* للوقوف على تفاصيل مشروع مالارميه اللغوي ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر، ج 2 ص 343 وما بعدها.

^(١) نقلًا عن برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 348.

^(٢) الأنصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 84.

التشكيل المفرد والحديث انطلاقاً من جملة الإسنادات والتركيبات الجديدة والغريبة معاً، وهذا ما يعجل بنعت الشعرية الرمزية بالغامضة خاصة عندما يرتفقى غموضها إلى درجة الإبهام، وقد أورد الدكتور عبد الرازق الأصفر جملة من الأسباب لهذا الغموض المبهم تمثلت فيما يأتي:

- أ - التصرّف في مفردات اللغة وتراكيبها بشكل غير مألف.
- ب - اعتماد الرمز الذي لا يوضح المرموز له، بل يترك ذلك لخيال القارئ وتأويله.
- ج - التعبير بمعطيات الحواس ومراسلاتها وتقاطعاتها.
- د - التكثيف والشدة والإيجاز.
- ه - الانطلاق من أفق الدقائق النفسية والحالات المبهمة التي يصعب تصويرها والتعبير عنها⁽¹⁾.

ملامح الحداثة عند شعراء الرمزية:

تمثل الخصائصُ السابقة ذكرُها عند شعراء الرمزية وعلى رأسهم شارل بودلير، الذي يصفه الكثير من النقاد والدارسين بالحداثي الأول^{*}، في جعل الشعر الحديث شعراً مدينياً بامتياز^{**}، يرفض القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة، ويعمل على تأسيس الأنموذج الشعري الحديث الذي تجسد في شكل قصيدة النثر ابتداء من "ألوزيوس برتران"، وصولاً إلى "بودلير" ثم "أرتور رامبو". لكن بودلير في بحثه المستمر عن اللحظة التحديثية الهاوية رفض أن يخضع الأثر الإبداعي الشعري إلى القيد الزمني الكلاسيكي، لأنه لو خضع لذلك لعد نمطاً مكرساً بفعل التقليد الزمني، وهذا ما يتناقض مع مفهوم الحداثة عند

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 87.

* ينظر: برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 142.

** ينظر: القعود. عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص 81.

بودلير التي يحدد سماتها الرئيسة بالآلية المتجاوزة لذاتها، لأن الحداثة عنده هي كل ما هو عابر وسريع الزوال، والحديث عنده أيضاً هو المؤقت والزائل، "والهارب النسبي من الجمال، والمتّواع مع كل عصر"⁽¹⁾، ويفهم مما سبق أن اللحظة التحديثية في نظرية بودلير للحداثة، هي قدرة المبدع على إدراك البعد الزمني الضيق للإبداع وتجاوزه في الآن ذاته، فبمجرد ولادة الأثر الإبداعي تسقط عنه صفة الحداثة إذ إن لحظة الإبداع تجاوزته إلى استشرافات رؤيوية للحظات تأملية أخرى، تسعى إلى توليد إبداعات مماثلة في التفرد والتجاوز، لأن كل حديث وكل تحديد عند بودلير ومن سار على نهج حداثته "هو المؤقت والزائل، وهو يطابق بين الحديث والموضة. فهذا العبور السريع، وهذه الموضة المطابقة للحديث ليس سوى لحظة اللحظة التي لا تستقر على دوام. وإذا دخلت اللحظة في مفهوم الحداثة عزلتها عن زمن غير زمنها (الحاضر) المنبت عمّا قبله وعمّا بعده، عن الماضي والمستقبل معاً. فالحداثة، على هذا هي زمن اللحظة، هي منتج الحاضر بشكل متتسارع متتجاوز حتى للحداثة نفسها (ليس للماضي فقط) حتى ليتحقق لنا التساؤل: أليس هذا اللهايث الحداثي وراء الزمن، استهلاكاً فجأً للزمن؟ وهذا - فيما يبدو أخطر شيء في حركة الحداثة، فكل شيء داخل هذه الحركة غير قادر على التقاط أنفاسه، أي غير قادر على التشكّل بسبب هذه العجلة المتتسارعة (اللحظة) في الحداثة"⁽²⁾.

ويتبّع مما سبق أن بودلير يبحث في إبداعه التحديثي المديني عن التجديد والتجدد، الذي يكسب الحداثة صفة اللحظة العابرة المتجاوزة لذاتها. بحيث تصبح كل جدّة قدماً منذ لحظة ولادتها. وقد عبر بودلير عن هذه اللحظة العابرة حين كان ينظر لقصيدة النثر الفرنسية، ففي رسالته إلى مدير تحرير جريدة الصحافة La Presse كتب يوم 26 أوت 1862 أنه "يحلّم في أيام الطموح

⁽¹⁾ برنار، سوزان. قصيدة النثر، ج 1، ص 142.

⁽²⁾ القعود، عبد الرحمن. الإبهام في شعر الحداثة، ص 81.

بمعجزة نثر شعري، موسيقي من دون إيقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة والقطع حتى يتکيف مع حركات النفس الغنائية، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي...⁽¹⁾.

وقد تحقق هذا الحلم لدى بودلير من خلال القصائد التثوية التي بدأ كتابتها وفق ثقافة اللحظة التي غدت بها فلسفة المدينة وحداثتها، لأننا "ندرك أن إنجاز هذه القصائد كان يتطلب في ذلك الحين إشارة غريبة تحتاج إلى عروض، وجمهور، وموسيقى، وحتى إلى مرايا عاكسة.... وحتى الجمهور الشهير هذا الذي يتحدث عنه، باريس وحدها هي التي يمكنها أن تمنحه كل ذلك"⁽²⁾. ففي ديوانه أزهار الشر يتلمس القارئ كابة غير عادية ومعالجات لجوانب مستغيرة من الواقع، تصدم القارئ حداثة الطرح وحداثة اللحظة المتسللة العابرة لطقوس الزمن الشعري، حيث تصبح القصيدة عبارة عن "وعي نوعي للزمن، وعي خاطف، حاد تختزله الحداثة في أقصر زمن هو اللحظة نفسها، وعي الصيرورة والتحول"⁽³⁾. وهذا ما ندركه في مثل قصيدة "تاغم المساء" التي جاء فيها:

ها قد أقبلت الأوقات التي تفوح فيها كل زهرة

وهي ترتعش على ساقها وكأنها مجمر بخور

الأصوات والعطور في هواء المساء تدور:

فالس حزين ودوار مُرهق !

كل زهرة تفوح كمجمر البخور،

الكمان يرتعد كقلب مُرهق،

فالس حزين ودوار متعب،

⁽¹⁾ بودلير، شارل. سأم باريس (قصائد نثر قصيرة)، ص.6.

⁽²⁾ برثار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص 142.

⁽³⁾ القعود، عبد الرحمن. الإبهام في شعر الحداثة، ص 83.

السماء كثيبة وجميلة كمدبح كبير، الكمان يرتعد كقلب متعب،
قلب حنون يكره العدم الواسع المظلم،
يجني من الماضي المتألق كل دوار

وذكراك في خاطري تلمع كتحفة القريان المقدّسة⁽¹⁾

وتتمرد لحظة الحداثة عند الرمزيين أكثر فأكثر عندما يحاول الشاعر الحداثي أن يضفي على آرائه الذاتية صفة الموضوعية، حيث تصبح كل معرفة ذاتية معرفة موضوعية، فتعكس بذلك أسس القيم الجمالية والفنية، وتؤسس الواقع شعري "لحظي" تكون فيه الذات الشاعرة مركز العالم، فالشاعر في هذا المقام لا يتحدث عن العالم؛ بل يتحدث العالم، "فالذات تصبح هي المفكر وموضع الفكر في الوقت نفسه. وفي هذا قلب للمعهود، وطرح جديد لم يألفه الشعر، والتركيز على الذات أو الذاتي، موقفاً وتصرفاً وفكراً - مقابل العام والموضوع الظاهر- نهج عند بعض رواد الحداثة"⁽²⁾.

ويمثل "أرثور رامبو" الشاعر الحداثي الرمزي الذي جسد الإبداع الذاتي تجسيداً متمراً، مبتكراً، شاداً عن كل طقوس القيود التقليدية، ضمن منهج ذاتي مبتكر وحديث هو "منهج الرائي"؛ المستمد من خطابه الشهير إلى صديقه "دوميني" يوم 15 مايو 1871م، والذي حدد خلاله آفاق الفكر الحداثي انطلاقاً من رؤى ذاتية أرادها أن تكون موضوعية بامتياز. فقد ارتكز هذا المنهج على ما يأتي:

التمرد وإعلان الحرب على الشعر الأوروبي التقليدي منذ عهد اليونان حتى الحركة الرومانтиكية، "على هذه الأجيال الغبية التي لا تحصى من الأدباء النظميين، الذين يضعهم رامبو على النقيض من الأجيال الأليمة الماخوذة بالرؤى"⁽³⁾.

⁽¹⁾ الأصفر، عبد الرزاق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 89

⁽²⁾ القعود، عبد الرحمن. المرجع السابق، ص 85.

⁽³⁾ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1 ، ص 203.

منهج الرؤية، والمطالبة باشتراك المتلقي في الرؤيا والشعور الذي يشعر به الشاعر الرائي، وذلك من خلال تقانة متفردة عند رامبو، هي تقانة تعطيل الحواس، إنه "يطلب الشاعر أن يكون رائياً، وأن يتوصّل - عبر دراسة طويلة تتضمن تعطيلاً منهجياً للحواس كلها - إلى المجهول، أن يكون سارق نار - وعندما يعود من هناك - يجعلنا نحس وتلامس ونسمع اكتشافاته" ⁽¹⁾.

ترجمة هذه الرؤى في شكل شعرى جديد، تعرض فيه رؤى الشاعر من دون التقيد أو الانشغال بالمعيقات الشكلية والأسلوبية المتوارثة التي تمنع الروح من الحديث إلى الروح. وتعتمد هذه الترجمة على لغة جديدة أيضاً تمنح خلاها الكلمات كل طاقاتها الدلالية، "على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة، أن يجعل الناس يشعرون - من خلال استخدامه للكلمات اليومية - بحالات خارقة للقوانين الإنسانية... وعبر سحر الإيقاع، بكلمة واحدة، عبر كيمياء الكلمة، سيدفع الشاعر القارئ إلى فتح الأبواب العاجية، ليتيح له الدخول إلى عالم المجهول..." ⁽²⁾.

وهذا ما حاول رامبو أن ينقله إلى القارئ في قصidته المعرونة بـ "بوهيميتي" وهي قصيدة من وحي حياة الشاعر بين السادسة عشر والعشرين من عمره، في أثناء فترة التشرد وقوه العبرية، حين كان يعيش مثل البوهيميين أو الغجر، دأبه التقلل ومزاولة الأعمال العديدة والعيش ليومه فقط يقول:

كنت أمضي ويداي في جنبي المخروقين،

وقد أضحي معطفني أيضاً مثالياً *

كنت أمضي تحت السماء، يا ربَّ إلهامي، مؤمناً بك،

آه، اطمئني، فكم عشق رائع حلمت به... !

⁽¹⁾ المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 206.

* المثالى هنا في مقابل الواقعى، فمعطفه لشدة بلاه لم يعد معطفاً حقيقياً؛ بل فكرة معطف

سروالي الوحد كأن به خرقٌ واسع،
كعقلة الإصبع الحالم، كنت أنشر أشعاري في أشاء تجوالي **
كان مثواي في الدب الأكبر، ولنجومي في السماء حبيب لطيف..!
كنت أصفى إليها جالساً على حافة الطريق،
في تلك الأماسي الجميلة من سبتمبر،
وأحسن قطرات الندى على جبيني وكأنها خمرة الروح.
هناك في ظلال الوهم، كنت أنظم أشعاري
وأشد خيوط حذائي الجريح،
وكأنه قيثارة.. قدم على قلبي..! (١)

والجدير بالذكر في نهاية عرضي الموجز للرمزية، هو أنها وبعد جيل العمالقة أمثال بودلير، وما لارامي، وفرلين، بدأت الرمزية منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تفقد الكثير من بريقها التنظيري، المبني على جملة المفارقات - الرامبوبية والبودليرية - الكبرى، فكرة تعطيل الحواس، والبحث الدائم عن المجهول، ومخالفة الواقع العيني، ورفض كل القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة. وهي المفارقات التي جعلتها حركة حداثية أدبية بامتياز. فمن الرمزيين الشباب "من تحاشي المبالغة الرمزية وحافظ على الإيقاع والوضوح وتمنع بقسط من الحرية، وسلمت أشعاره من الإبهام والتافر والعرج، واستطاع شق طريقه بقوة وأصالة موازناً بين شتى معطيات المدارس

** عقلة الإصبع بطل قزم في قصة كتبها للأطفال شارل بيرول 1628-1703 . Perrault, Charles

وكان ينشر في طريقة حصى أبيض ليعرف طريق العودة.

- ينظر : - "Le Robert" des grands écrivains, p1004

*** حين كان يصلح حذاءه يضمه إلى صدره كقيثارة يشد أوتارها ولنتصور المفارقة المفجعة، حذاء على صدره

(١) رامبو، أرتور بوهيميت، ترجمة عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 95

الشعرية. ومن هؤلاء ألبير سمان Albert Samain 1858–1900، وهنري دورينيه Henri de Regnier 1864–1936، وفرنسيس جام Francis Jammes 1868–1938، وبول فاليري Paul Valery 1871–1945...⁽¹⁾. وظهرت كرد فعل لهذه العودة المحتشمة لاحتضان الموروث الشكلي والأسلوبي القديم حركة أدبية جديدة في بداية القرن العشرين، أكثر "أرثوذوكسية" من رمزية "رامبو وما لا رامي" عملت على إعادة بعث الفكر الحداثي الأدبي من جديد، سميت بالدادائية أو الداداوية.

Dadaism –Le Dadisme

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الدادافية على النحو الآتي:

"هي مدرسة في الفن والأدب أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا Tristan Tazara (1896–1963) في سويسرا سنة 1917. وتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير. وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكتبه جماح التقائي في التعبير والإبداع الفنيين. وقد لجأ أتباع هذه المدرسة إلى السخرية البالغة في سبيل الوصول إلى هدفهم هذا..."⁽²⁾.

من هنا كان منهج الدادافية (Dadisme) هو السخط والاحتجاج على العصر والرفض وهدم كل ما هو رائع، ومتعارف عليه من النظم والقواعد والقوانين، والمذاهب والفلسفات، إنها حركة عدمية تجلّت بخاصة في حقل الأدب والفنون التشكيلية لكنها لم تعمّ طويلاً، إذ ما فتئت أن تلاشت في عام 1923.⁽³⁾

⁽¹⁾ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 96، 97.

⁽²⁾ وهبة، مجدي. معجم المصطلحات الأدبية، ص 101، 100.

⁽³⁾ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 167.

وبالرغم من أن للدادائية روافد "رامبويّة" عديدة تجسّدت في تلك الجذور الأولى التي أسس لها أرتور رامبو في القرن التاسع عشر، عندما نادى بضرورة الكتابة وفق نظرية التعطيل المنهجي للحواس، والبحث عن المجهول ضمن هدم وتحطيم تام للسائل والمأثور من الأشياء^{*}، إلا أنها لم تمثل كمدرسة حداً ثانية قائمة بذاتها إلا خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها، وإن لم تعمّر طويلاً. وكان للحرب العالمية الأولى الأثر الكبير في ظهور الفكر الدادائي "الهدام" خاصة بعد الدمار والخراب الذي عرفته أوروبا وأنحاء أخرى من العالم نتيجة سقوط كل المبادئ وإفلاس جميع النظم، والعقائد الاجتماعية أمام آلة الحرب والقتل والدمار.

ففي سويسرا المحايدة "تعرّف عدد من الأدباء والفنانين من مختلف الجنسيات، ووجدوا أنفسهم في مدينة زيوريخ في سويسرا في منجاة من شرور الحرب، فأخذوا يجتمعون في "ملهى فولتير" ويتذاكرون مشاعرهم المشتركة ويتداولون آراءهم النقدية في جو من الصراحة والحرية، فإذا بهم يتلقون عند نقطة الرفض والتمرد والقرف واليأس والشعور بالعبثية، والفرار السلبي من هذا العالم، إلى عالم مبهم متخيّل، عالم ليس نقياً من كل دنس فحسب؛ بل من كل شيء مكرّس سابق⁽¹⁾."

وقد برز الشاعر والكاتب تريستان تزارا كأبرز منظّر للدادائية برفقة مجموعة من أدباء الرفض الآخرين الذين اتخذوا لحركتهم اسم "دادا"، الذي اشتقا منه "الدادائية"، والاسم الأول لا معنى له وإنما وضع للدلالة على اللامعنى واللاهدف، تكريساً لمبدأي رفض المكرّس المسبق وهدمه. ومن جهة ثانية فإن كلمة "دادا" التي اقترحها تزارا هي عبارة عن كلمة طفولية بريئة ليس لها موروث، "بل كل ما في عالمها جديد ووديع، أضف إلى ذلك أنهم كانوا كالأطفال لا يعبّون بالمستقبل ولا بقواعد اللغة وعلاقاتها المنطقية"⁽²⁾.

* ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 203 وما بعدها.

⁽¹⁾ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 167.

⁽²⁾ المرجع نفسه والصفحة نفسها.

وقد أخذت هذه الكلمة المهمة اسم مجلتهم "دادا" التي صدرت بين عامي 1917 و1923 وتضمنت مختلف بيانات الفكر الدادائي. ومما جاء في البيان الأول بقلم تزارا ما يأتي:

"دادا هي تدفتنا، إنها تتصرف سكاكين حرب تافهة، ورؤوس أطفال ألمانية. دادا هي الحياة من دون نعال لغرف النوم أو ما يوازيها. إنها (دادا) ضد الوحيدة ومعها، وبالتالي ضد المستقبل، نحن حكيمون إلى درجة كافية لندرك أن عقولنا ستتحول إلى وسائل هشة. ومواجهتها للتعصب والتعنت هي من واقع كوننا موظفين مدنيين، وأننا نصرخ بالحرية، ولكننا لسنا أحجاراً.. إننا نبصق على البشرية، دادا تتوقف ضمن إطار عمل الوعي الأوروبي، نحن قادة السيرك. وستجدوننا نصّر بين رياح مدن الملاهي والأديرة وأحياء الدعاارة والمسارح والحدائق والمطاعم.."⁽¹⁾.

ويتبين من البيان الأول لتزارا أن الفكر الدادائي قد بالغ في نهج الحداثة الأدبية والفكرية معاً؛ لأنَّه، في تقديرِي، يرفض حتى العقلنة التي قامت عليها أسس الفكر التحديشي الأوروبي منذ القرن السادس عشر؛ بل إنَّه يعتمد الهدم فقط، في حين أرى أن التحديث يجب أن ينطلق إلى التأسيس شريطة أن يتجدد التأسيس ولا يتكرّس كأنموذج أو نمط، يقول في البيان الثالث عام 1920:

"هكذا تولَّد دادا من واقع الحاجة إلى الاستقلالية، ومن عدم الثقة بالجميع، إن أولئك الذين ينضمون إلينا يحتفظون بحرياتِهم، إننا لا نقبل أية نظريات.. إننا مثل ريح غاضبة، تمزق ثياب الغيوم والصلوات، إننا نهيئ لمشاهد الدمار العظيم: التحلل والتشتت، إننا نعدُّ لنضع نهاية لتلك المرثاة ونبدل الدموع بجنيات البحر اللواتي سينتشرن من قارة إلى أخرى، قيثارات من المتع النارية تقلع ذلك الحزن المسمم.. دادا محو للذاكرة، دادا محو المعمار، دادا محو الرُّسل،

⁽¹⁾الحليبي، موفـ. قـ. البيان الدادـيـ، دراسـاتـ فيـ الفكرـ الحـدـاثـيـ الأـورـوبـيـ، المـكتـبةـ المستـصرـيةـ، بـغـدـادـ، 1998ـ صـ 34ـ.

دادا محو المستقبل، دادا الإيمان الكلّي والمطلق بكل إله وُجد في لحظة عفوية...⁽¹⁾.

وقد اتخذت مجلة "دادا" على المستوى الأدبي موقفاً أشدّ عدواً وأكثر تشوشاً على الحواس التي عطل مفعولها وألغى دورها القديم في رصد القيم الجمالية الأدبية وتوليد الدلالات اللغوية العتيقة "فليس المقصود تقويض أساس الأدب الفني فحسب، وإنما كل إمكانية للأدب أيّاً ما كانت، وذلك من خلال الفوضى والتآفروالتشوиш. والبيانات الدادائية الشهيرة التي يقرأها الدادائيون بين الجمهور وسط فوضى لا توصف، والمشهد اللغز (هذه القصيدة مكونة من مقتطفات مقطعة من الجريدة وتم تجميعها بشكل اعتباطي)، والاستخدام الشعري الذي يزعم الدادائيون صنعه من الأماكن العمومية، والأمثال والجمل الجاهزة، تتخذ الاتجاه نفسه بإقامة المساواة نفسها الكاملة بين أشكال التعبير، ومنحها شرفاً فنياً واحداً. فماذا يمكن القول سوى أن الأدب لا وجود له..!؟".⁽²⁾.

ويتبّع النهج العبّي في الكتابة الشعرية وفق التصور الدادائي عند تزارا الذي قدم للمتلقي صيغته الشهيرة لصناعة قصيدة دادائية تتبع الخطوات الآتية:

"خذ جريدة"

خذ مقصصات

اختر من هذه الجريدة مقالاً له الطول نفسه الذي تزمع أن تكون عليه قصيتك.

قص المقال.

بعد ذلك قص بعنایة كلّ كلمة يتكون منها هذا المقال وضعها في حقيقة.

حرك بيطء.

⁽¹⁾الحلبي، موفـ. قـ. البيان الدادـيـ، دراسـات فيـ الفكرـ الحـدـاثـيـ الأـورـوبـيـ، صـ 61ـ.

⁽²⁾ المرجع نفسهـ، صـ 121ـ.

أخرج بعد ذلك كل قصاصة الواحدة بعد الأخرى حسب النظام الذي
خرجت به من الحقيقة.
انسخ بدقّة.

القصيدة ستشبهك ..⁽¹⁾

وأعتقد أن هذه الصيغة الدادائية لتشكيل القصائد ما هي إلا وسيلة ذكية لتقويض كل آليات النقد الأدبي، من خلال انتهاج فوضى التشكيل وتحطيم كل بنية أدبية يمكن أن تشارك مع سواها من البنى المكرسة، والجدير باللاحظة أيضاً، أن السلوك التحديثي عند الدادائين قد تجاوز نظيره الarambaوي عند الرمزيين، الذين كانوا وهم في لحظة التمرد والرفض يؤسسون لمعالم جمالية جديدة، ضمن إطار قصيدة النثر ذاتها، بينما يقود التمرد الدادائي إلى الفوضى المقصودة لذاتها، فوضى عضوية نابعة فلسفتها من التمرد العدمي أو تمرد التمرد. وهنا تقدم سوزان برثار في معرض حديثها عن الدادائية في كتابها قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، نموذجين شعريين لتزارا يعكسان حقيقة التشكيل الدادائي الحقيقي:

"...ماذا نظن بقصائد تزارا على وجه الخصوص؟ باعتبارها قصائد دادائية حقاً، فهي غير قابلة للقراءة: فهي متغيرة عن عمد، ومفسدة للعقل، سواء قُدمت تتبعاً لجمل جاهزة أو أسلجاً تتواتد الواحد من الآخر:

الفن كان لعبة بندق الأطفال كانوا يجمعون الكلمات التي لها
أنين في الختام ثم يبكون ويصرخون الفقرة الشعرية ويضعون لها
حذاء العرائس والفقرة الشعرية تصبح ملكة لموت قليلاً والملكة
تصبح حوتاً الأطفال كانوا يجررون إلى أن انقطعت أنفاسهم.

⁽¹⁾ البيانات السبع "دادا" نقلأً عن قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 447، 448

أو تقدم حالة متقدمة من تفكك اللغة وانحلالها إلى أبسط عناصرها:

Ae ou o you you you I e ou o
you you you
drrr drrr drrr grrr grrr
morceaux de dureé verte voltigent dans ma chambre
a e o I li I e a ou ii ii ventre »⁽¹⁾

بعد الحرب العالمية الأولى تحطت الدادائية حدود سويسرا إلى مختلف دول أوروبا وصولاً إلى أمريكا حيث احتضن أفكارها الشاعر "هـب لا كرافت" (1890-1937م) الذي رفض الواقع المعيش في شتى تمظهراته المدينية، "فإنفصمت بفكره عن المجتمع انفصاماً كاملاً، وزاد على أقرانه (من الدادائيين) بأن دأب في روایاته على زرع الشك ونشر الرعب في نفوس قرائه فكان يخترع أشخاصاً ومخلوقات غريبة، ومشوهة ومفرزة، تأتي من وراء الزمان والمكان ل تستولي على الأرض، وتبييد أهلها وحضارتها. وهذا تعبير عن موقفه السلبي الانهزامي اليائس ورفضه للحياة المعاصرة كلها ورغبتـه في إنهاـئها. ومن قصصـه (الذـي لا يسمـي 1922م) و(ساـ肯 الظـلام)... وفي المقطع الآتي يصرـح بموقفـه الدادـائي:

"... الحياة شيء كريـه، وتطـهرـ لنا من كـوامـن ما نـعـرفـه عنـها تـلمـيـحـاتـ شـيـطـانـيـة لـلـحـقـيقـة تـجـعـلـ الحـيـاةـ أـلـفـ مـرـةـ أـشـدـ كـراـهـيـةـ... وـالـعـلـمـ الـذـي يـخـنـقـنـا دـوـمـاـ باـكـتشـافـاتـهـ المـذـهـلـةـ يـمـكـنـ أنـ يـذـمـ النـوـعـ البـشـرـيـ فيـ النـهـاـيـةـ؟ لأنـ مـا يـكـمـنـ فـيـهـ أـصـنـافـ الرـعـبـ الـتـيـ لمـ نـعـرـفـهـ بـعـدـ؛ قدـ لاـ يـتـحـمـلـهـ عـقـلـ مـنـ عـقـولـنـاـ الغـائـيـةـ...!".⁽²⁾

ويركـزـ الدـكـتـورـ الأـصـفـرـ عـلـىـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الأـسـبـابـ عـجـلـتـ باـخـفـاءـ الـفـكـرـ الدـادـائـيـ "الـغـرـبـ"، أـعـرـضـهـاـ عـلـىـ النـحوـ الآـتـيـ:

⁽¹⁾ تـزـارـاـ، تـرـيـسـتـانـ. نـقـلـاـ عـنـ بـرـنـارـ سـوزـانـ، قـصـيـدةـ النـثـرـ مـنـ بـوـدـلـيرـ حـتـىـ الـوقـتـ الـراـاهـنـ، جـ 2ـ، صـ 448ـ.

⁽²⁾ الأـصـفـرـ، عـبـدـ الـراـزـقـ. الـمـذاـهـبـ الـأـدـبـيـةـ لـدـىـ الـغـربـ، صـ 168ـ، 169ـ.

١- ابعاد الدادائية عن الواقع، ودورانها حول نفسها، فهي طالما قدمت نفسها للمتلقى كحركة عدمية، لا يتعدى نتاجها التعبير عن السأم والتشاؤم واللاهدف واللاجدو.

٢- رفض المعتقدات الدينية وزعزعة القيم ونبذها من دون أن تؤسس للبديل، خاصة أن المجتمع الأوروبي الخارج لتوه من الحرب العالمية الأولى كان في أمس الحاجة إلى إعادة رصد البدائل القيمية الجديدة.

٣- سقوطهم فنياً في حمأة العبثية والاغتراب الفارغ، إلى درجة اختراعهم ما أسموه بالشعر الصوتي الذي كانوا يلقونه في بعض اجتماعاتهم، وهو مجرد أصوات خالية من الكلمات والمعاني كقوله مثلاً: غاجي بيري بيمـا لولا لوني كادوري...^(١)

من هنا عجلت الدادائية بحذف نفسها انطلاقاً من أن كل جديد مستحدث يصير بالضرورة نحو الزوال لأنه يشيخ ويصبح مؤسساً كنموذج، فيحمل فناءه في ذاته، إنها لحظة الحداثة المهاربة من سلطة الزمن. فانصرف روادها عنها أمثال بروتون وأبولينير، فأسس الأول السريالية التي عدّت في كثير من تجلياتها امتداداً قريباً من الدادائية المنحلة. ولكن ينبغي الاعتراف بأن الدادائين لفتوأ الانتباه منذ البداية وبكل قوة إلى فكرهم الحداثي (الغربي والمدام والمتجاوز لذاته في لحظة التحديث)، نحو ما سيصبح بالنسبة للسريالية القضية الأساسية إلا وهي قضية اللغة ضمن فضاءات تشكيل ما وراء الواقع.

ج- السريالية: Surrealism - Le Surrealisme:

يجب التذكير في البداية أن الحرب العالمية الأولى والسنوات التي تلتها، قد ولدت تشكيلات اجتماعيةً وفكرياً وسياسياً، عكس مختلف تداخلات سنوات الحرب ومعطياتها حيث ولدت حركات ومذاهب وأبنية فكرية حاولت أن تتلاءم

^(١) المرجع نفسه، ص 169.

مع أحداث وواقع المرحلة تارة، وتتمرد عليها وتغادرها تارة أخرى، فحالة الاضطراب المتزايدة قدمت أنماطاً متعددة من الاستجابات، فعلى الرغم من أن هناك نمطاً عريضاً من الناس اعتاد التلاؤم في العيش وفق مطلبات الحياة المفروضة، والانصياع لها بأسوأ أحوالها، إلا أن نمطاً مميزاً منهم واجه المحنّة وفق منظوره الخاص، وكان لها وقع قوي نابع من حجم المحنّة، وتميز الفرد.

لقد تجاوزت الإنسانية في زمن الحرب انهيار البناء والأرض إلى فقدان الاتزان الاجتماعي واختزال ميزان القيم وغرابة الذات وصياغتها بين أنقاض المدن التي حطمته عجلة الآلة العسكرية. ففي هذا المناخ القاتم ولدت السريالية التي أعادت قراءة نظرية الهدم المطلق عند الدادائيين ابتداء من العام 1922م، حين نشب الصراع بين تريستان تزارا الذي كان يتزعم جماعة الدادائيين وأندرية بروتون^{*}، الذي أسس المذهب السريالي، الذي جمع في أساسه بين تمدد الدادائية على حدود المنطق والاهتمام بأسرار العقل الباطن وسفر أغوار النفس الإنسانية.

و“تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أم الحس أو الوعي، أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النفسي، والسريالية لا تعمل هذا الواقع، ولا تكره ولكنها لا تشق فيه ولا تعول عليه. فهو في رأي بروتون زعيم السريالية معاد إلى كل ارتقاء فكري وخلقي، ولذلك فهم يبحثون عن واقع خفي يقع في أعماق النفس من دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنه الواقع موجود لكن في عالم اللاشعور أو اللاوعي، وهو يؤثر في شخصيتها وسلوكها وتصرفاتها ودوافعنا من دون أن نعي آلية هذا التأثير...هذا هو عالم ما وراء الواقع إنه جزء من الذات، وهو موجود لكنه غير مرئي ولا ملاحظ”⁽¹⁾.

* بروتون، أندرى André Breton، شاعر وروائي وناقد، من أعماله الشعرية. الحب المجنون 1924، والرواية Nadja 1928، والنقدية بيانات السريالية 1937.

ينظر: "Le Robert" des grands écrivains de langue française p 204-217.

⁽¹⁾ الأصفر، عبد الرزاق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 170.

- وينظر أيضاً: وهبة، مجدي. معجم مصطلحات الأدب ص 550.

من هنا أصبحت المدرسة السريالية، في تقديرى، هي التجسيد الفنى والأدبى لنهج الدراسات النفسية الذى أهملته الدادائية تماماً، حين أعلنت منهج الهدم المطلق، لأن الهوية التى تهدف السريالية إلى تقويضها ليست المنطق الصورى الشكلى، بل تلك الهوية التى تشكل المحتوى، أي هوية شيء ما، في مكان ما، ولشخص ما، فالشمس ذلك القرص الذى بإشراقه يولد النهار، يشكل هوية الشمس، "ماذا إذا بشمس بول إيلوار التى تشرق عند منتصف الليل؟ هنا لم تقوّض الهوية الشكلية، ومع ذلك فقد عمد إلى تقويض مادة الشمس، فالشمس التي تشرق في منتصف الليل هي شمسنا القديمة ذاتها والتي يراها الجميع وهي شمس لا يمكن لها أن تشرق عند منتصف الليل من دون نصف جوهرها باعتبارها مولدة للنهار، وهي في الوقت ذاته هذه الشمس وليس نفسها في الوقت ذاته".⁽¹⁾.

أما المصطلح الوظيفي للسريالية فقد استعاره بروتون من عند الأديب الفرنسي غيوم أبولينيز Guillaume Apollinaire (1880-1918) الذي اعتمد في وصف مسرحيته "حملتا تريزياس Les Mamelles de Thrésias" التي قدمها في عام 1917م، وترجع دلالة هذه الاستعارة للكلمة على منهج عفويتها في الكتابة.⁽²⁾.

وقد تشكل المنظور الفكري السريالي بناء على عاملين أساسيين هما مجموع الكتابات والآثار الإبداعية الأدبية السابقة والتي عدها السرياليون تمهيداً لطروحاتهم من جهة، ومن جهة أخرى تأثر الفكر التنظيري السريالي بالدراسات السيكولوجية الفرويدية حول عالم الحلم واللاشعور.

⁽¹⁾ كورك، جاكوب. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمّا نوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989، ص 223.

⁽²⁾ ينظر:- Le Robert des grands écrivains de langue française, société, p 204 وللإvidence أكثر يراجع: أبولينير، جيروم، لهذا تريزياس، ترجمة. نادية كامل، سلسلة المسرح العالمي العدد 239، وزارة الإعلام، الكويت 1989.

فبالنسبة للنقطة الأولى تؤكد أعمال لوتيامون الفرنسي (1846-1870م) Luatreamon، المتجسدة بـأناشيد مالدورور Maldoror ومقدمة الأشعار، على ثقافة الرفض الداعية إلى الثورة على الأنماط الكلاسيكية للقرن التاسع عشر؛ بل والسخرية منها، فضلاً عن إطلاقه العنان لملكة الخيال كنشاط ذهني حقيقي يحطم من خلاله الحقيقة وينقلب على الواقع المكرّس⁽¹⁾.

وكان أيضاً لأعمال رامبو، رسالة الرائي، والمركب السكران وفصل في الجحيم، دور فعال في خلق طقوس التطهير وتحرير النفس من الجسد، فضلاً عن تضيّقه الواضح من روابط الأسرة والمجتمع، ودعوته إلى اكتشاف أبنية جديدة تكمن في الذات الحقيقية واللاشعورية للإنسان المتفرد، الأمر الذي أثار في السرياليين الذين وجدوا في ذلك ثورة على جمود العقل وسكنيته وسفراً رائعاً في أعماق بحار النفس⁽²⁾.

أما النقطة الثانية التي عزّزَ بها بروتون وجماعته طروحاتهم الفكرية السريالية فقد كانت تلك الدراسات والتجارب التي ذاع صيتها عن الشعور واللاشعور وعالم الأحلام والداعي الحر، التي أدى بها وفسرها سيموند فرويد S.Freud (1856-1937)، والتي تأثر بها السرياليون على نحو واسع للغاية، فقد "كان العالم الباطني معروفاً منذ العصور السابقة، ولكن الذي انكبَّ على دراسته تجريبياً وأوضح معالجه ووضع نظرياته هو الطبيب النمساوي فرويد، الذي توصل من خلال تجاربه وملحوظاته ومعالجاته النفسية إلى وضع منهج في التحليل النفسي يرمي إلى تفسير الكثير من الأمراض النفسية، والانحرافات السلوكية، ويبحث عن العقد النفسية المترسبة في أعماق اللاشعور، التي تعمل

⁽¹⁾ ينظر: برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1 ، ص 285 وما بعدها.

⁽²⁾ ينظر: فاولي، والاس. عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة بيروت، 1981، ص 43، وما بعدها.

في ظل اللاوعي بمنزلة المنبع والداعم لكثير من الرغبات.. وكان فرويد يستعين أيضاً بتحليل الأساطير والنصوص الأدبية لتدعم نظرياته^٤، وبهذا لفت النظر إلى الصلة الوثيقة بين الإنتاج الأدبي والعالم الباطني، وكان من أبرز نظرياته أن العقد الجنسية المكبوتة في أعماق اللاشعور هي المحرك الأساسي للتصرف البشري^(١).

وفي سبيل فهم أوضح لمفهوم اللاشعور كما قدمه فرويد، وولع به السرياليون لابد من معرفة هويته وتحديد موقعه وارتباطه مع أنظمة الشخصية التي وصفها فرويد، وولع بها السرياليون؛ إنها تتألف من أنظمة رئيسية متعددة كالشعور وقبل الشعور واللاشعور وفي هذه الأنظام تركيبات ضمنية أخرى تقوم عليها الدينامية المشتركة للعمل، وبكلمة مبسطة يستعمل الشعور بمعنى مطابق للمعنى المستعمل وفي الحياة اليومية، فهو يشمل كل الإحساسات والتجارب والفعاليات التي تكون واعين بها في أي لحظة... ويرى فرويد أن نظام الشعور يمثل فقط سطح الحياة العقلية وهو جزء بسيط إذا ما قورن باللاشعور.^(٢) وهذا النظام يسير وفق المنطق والمألف وما هو متعارف عليه وهو ما مقتله السرياليون وتمردوا عليه.

أما مفهوم "قبل الشعور" فهو ما يقع "بين الشعور واللاشعور، ويقع تحت طائلة نوعين من الأفكار، الأولى سهلة التقطن مثل الذكريات التي ترتبط بالأمر نفسه، وهذه المحتويات تخضع لنظام رقابة لينة تحول من دون الاختلاط بعالم الشعور. والثانية أفكار عسيرة التقطن، لها علاقة ما باللاشعور، وربما تحمل شيئاً من التجارب المؤلمة، وهذه تخضع لرقابة أكثر شدة، ولكنها

* للمزيد راجع: حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص 14 وما بعدها.

⁽¹⁾ الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 171.

⁽²⁾ هول، كافن. مبادئ علم النفس الفرويدية، ترجمة دحام الكيال، ط3، دار المتنبي، بغداد، 1988، ص 58.

لا تصل إلى مستوى الكبت في اللاشعور. وتستدعي الأفكار والذكريات من قبل نظام قبل الشعور لكي تعين الشخص على التكيف في موقف يواجهه⁽¹⁾.

أما نظام اللاشعور الذي لقي اهتماماً كبيراً عند فرويد وجماعة السرياليين فيما بعد فهو "تركيبة من المواد النفسية المختلفة التي تكون تحت تصرف الشعور مباشرة والتي يتالف قسم منها من حوادث كُبُّت الانفعالات المصاحبة لها منذ مدة طويلة، وهي في مجملها خليط من الأحساس والتجارب المؤلمة والأفكار والدوافع والرغبات المتطرفة المخالفة للجماعة، والمستبعدة لا شعورياً عن نظام الشعور إلى نظام اللاشعور. وطبقاً لفرويد تبقى تلك المحتويات اللاشعورية حية لا تموت، بل تظل نشطة تعمل على الوصول إلى نظام الشعور... لذا يكون اللاشعور مؤثراً تأثيراً كبيراً في سلوك الفرد ومزاجه ويكون باستطاعته أن يغير أفكار الفرد وعواطفه تغييراً واسعاً من دون أن يكون الفرد على علم بذلك...".⁽²⁾

لقد كان لطروحات فرويد وتجاربه بما انطوت عليه من حقائق تمثل الشكل الأوضح لصورة الإنسان الحقيقي أثر مباشر على الفكر والتنظير والممارسة السريالية الحداثية، حيث دفعهم إلى البحث عن الحقائق الكامنة في عالم اللاشعور، وإدراك الأماكن الخفية في عالم الإنسان وإنارتها، وتسجيلها أدبياً وإبداعياً على نحو حرّ، لهذا حددت السريالية تقنياتها في الكتابة على أساس فرويدي مباشر؛ حيث اعتبرت التجسيد الفني والأدبي لمنهج فرويد في التحليل النفسي بامتياز. وللوصول إلى تجسيد فكر اللاوعي الهاダメن لأسس الوعي الكلاسيكي، لجأ السرياليون إلى تقانة نوعية متفردة أشاء التشكيل الإبداعي يمكن معاينتها فيما يأتي:

⁽¹⁾ شلتر، دوان. نظريات الشخصية، ترجمة أحمد الكربولي وعبد الرحمن القيسي، مطبعة جامعة بغداد 1983، ص 33.

⁽²⁾ هول، كافن. مبادئ علم النفس الفرويدية، ص 61.

الكتابة الآلية:

بناء على آثار النظريات والتجارب الفرويدية في التحليل النفسي، استقى أندرى بروتون زعيم السرياليين طريقة الكتابة الآلية وفلسفتها، من فكرة التداعي الحر وتجربته عند فرويد، في الحديث والكتابة والكلمة المفترضة في سياق تحريراته النفسية، للمصابين باضطرابات عصبية ونفسية. حيث قصد فرويد بالتداعي الحر أن يقول المريض كل شيء في تلقائية من دون انتقاء أو تعمّد، الأمر الذي يتيح المعرفة والاستبصار بالجوانب اللاشعورية. من هنا أطلق بروتون العنان لخيالاته في الكتابة الآلية والحديث الحر لاستدعاء أفكار تتدفق بسرعة، لا تخضع معها لسيطرة العقل أو سلطة رقيب، حتى يحصل السريالي على تجلي الوحدة العميقه للعالم النفسي والعالم المادي في اتحاد إبداعي منهجه الفكر السريالي، "المراد بالآلية هنا تسيير الفرد من قبل قوة داخلية تظهر كل المقاومات الوعائية اليومية. والكتابة الآلية هذيان كما في حالات الأحلام والجنون، يجري فيها تدفق تيار اللاوعي، وتتخللها صحوات. والذي يدخل هذه التجربة يطلق نفسه على سجيتها ويملى كل ما يخطر بباله من التداعيات من دون تنقية أو تجميل أو زيادة أو نقص".⁽¹⁾

وتتساءل سوزان بارنار عن الكتابة الآلية عند بروتون فائلة: "ما الذي يتوقعه السرياليون إذن من الكتابة الآلية التي لم يكف بروتون عن منحها قيمة من الدرجة الأولى؟.. يتعلق الأمر، مثلاً نعلم، بالإنصات إلى ما يسميه بروتون "الهمس"، إلى هذه الرسالة التي ينقلها اللاوعي... والتي تتضرر دائماً أن نمنحها شكلًا، طالما هو حقيقي أن هناك في كل ثانية جملة غريبة عن تقديرنا الوعائي لا تتطلب سوى الظهور، وأن نسمعها ونخطها بأكثر درجات الإخلاص الممكنة ومن دون تدخل الفكر النقدي الذي اعتبره السرياليون دائماً العدو العام رقم 1 للرائع".⁽²⁾

⁽¹⁾ الأصفر، عبد الرزاق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 175.

⁽²⁾ بارنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 453.

وقد عمد السرياليون إلى طرق إجرائية لتدوين كتاباتهم الآلية أبرزها ما اصطلاح عليه بلعبة الجيفة الشهية، "حيث يجلس السرياليون ويتناولون ورقة يتناوبونها فيما بينهم، فيما يدون كل منهم كلمة أو عبارة كلّ بدوره، مما يخطر بباله فوراً دون تفكير ورويّة، ومن دون أن يكون هناك رابط بين العبارات والكلمات. والنتيجة، يحصلون على نص عجيب كتبته الجماعة، يعكفون على تحليله ليس تبسطوا من خلاله اللاشعور الجماعي...! وسبب هذه التسمية أن التجربة الأولى أسفرت عن هذا النص: الجيفة - شهية - ستشرب - الخمر. الجديد..."⁽¹⁾.

الارتقاء بالكلمات إلى أفكار:

كانت النتيجة المنطقية للكتابة الآلية عند السرياليين، هي تحرير اللغة من كل القيود الكلاسيكية لأن اللغة عندهم ليست مجرد وسيلة للتواصل والتداول الفكري فقط؛ بل إنها القدرة على وضع آلية جديدة لاستخدام الكلمات من خلال تخطي حدود المنطق العادي، لأن اللغة المتداعية وفق تقانة الكتابة الآلية عند السرياليين، ليست هي التركيب اللغوي المفکَّ على الطراز الدادائي، بل هي وحدة تتضمن معاني مستقلة وعميقة تتماثل مع محتوى اللاشعور، وهي مهمة لأنها تمثل الوسط المثالي الذي تمتزج فيه العوالم النفسية بالمادية. فلقد" أكد السرياليون دائمًا إيمانهم بوجود حياة للكلمات، وبحقيقة خفية تجسدتها الكلمات وأنها وحدها يمكنها الكشف، شرط أن تبعها طوعاً إلى حيث تقودنا"⁽²⁾ ويتحقق ذلك في حالتين، الحالة الأولى حين تتأمل الكلمة في ذاتها بعيداً عن القيمة الدلالية الوضعية للكلمة ذاتها وفق نظام التواصل اللغوي التبادلي، والحالة الثانية حين تجمع هذه الكلمات بعضها مع بعض، بما ينبع من ردود فعل الكلمات على ذاتها، ومع اتحاد الحالتين يمكن للسريالي بلوغ الغاية

⁽¹⁾ الأصفر، عبد الرزاق. المرجع السابق ص 175.

⁽²⁾ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 454.

اللغوية القصوى لأن "التعبير عن الفكرة إنما يعتمد على مظهر الكلمات أكثر من اعتماده على معناها"⁽¹⁾.

ويتضح هذا أكثر من خلال قدرة الشاعر السريالي روبيردينو^{*} على التلاعب بالألفاظ أثناء تجاربه اللغوية التي عملت على الارتقاء بالكلمات إلى أفكار، يقول في مقطع من قصيده النثرية الموسومة بـ: روز سيلافي:

"في معبد من جص التفاح كان الراعي يستقطر نسخ المزامير،

روز سيلافي على عتبة السموات ترتدي ثياب حداد الأرباب
المحبوبة كثيراً ما تكون رملاً متعركاً.

Dans un temple en stuc de pomme le pasteur distillait le suc des psaumes

Rose sélavy au seuil des cieux porte le deuil des dieux aimable souvent est sable mouvant".⁽²⁾

والظاهر من نظم روبيردينو السابق، أنه يتعمد اللعب بالكلمات من خلال إهماله الدلالة السياقية للكلمة داخل بناء الجملة، "واللجوء إلى الإبدالات الحروفية والتماثلات اللفظية، لإظهار فكرة الكلمات المتقاربة من دون الانشغال بمعناها، بسبب قرابتها الصوتية فقط"⁽³⁾. وأعتقد أن البعد السريالي من هذا النمط في تشكيل الجمل هو تحقيق التماس الصوتي بين الكلمات حتى تقدم للمتلقي دلالات جديدة ترتفق إلى مصاف الأفكار، "فالأمل عند تقصي الكلمات هو اكتشاف مزيتها الأكثر خفاء... والارتقاء بالكلمات إلى أفكار

⁽¹⁾ المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

* روبيردينو Robert Denos شاعر فرنسي ولد في باريس يوم 8 جويلية 1900 وتوفي في السجن النازية يوم 8 جوان 1945.

ينظر: Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française, art - (Denos)

⁽²⁾ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 455.

⁽³⁾ برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص 455.

بدلاً من النزول بالأفكار إلى كلمات⁽¹⁾، وهذا معناه أن السريالية لا تدعى أصلاً إلى خلق أنماط لغوية جديدة أو بديلة عن الأنماط المألوفة سابقاً، وإنما تدعى إلى ضرورة الخضوع للكلمات ولقوتها الخفية، وتركها تتجادب وتندمج، وتتجتمع في كوكبة نجوم غريبة، تصل درجة العبث التركيبية فيها، إلى مستوى من القوة والكشف والنبوءة، لا تتحققه التجارب اللغوية المنطقية والسياسية الكلاسيكية. يتضح "من ذلك أن الشعر الآلي هو - في جوهره - شعر تلاحق لفظي، شعر تلقائي، عدو الشطب، حيث تترابط الكلمات من خلال تداعي الأفكار، أو الإيحادات المرتبطة الواحدة بالأخرى، وفقاً لقوانين كثيراً ما تفلت منها. وهي لا تستعيد سيادتها بالنسبة للجملة المنطقية إلا كي تدخل فوراً في عالم جديد من العلاقات، فالكلمات ومجموعات الكلمات التي تتلاحق تمارس فيما بينها أكبر تضامن".⁽²⁾

أما التقنيات والطقوس السريالية الثانوية، المعتمدة أثناء التشكيل الإبداعي فقد اختصرها الدكتور عبد الرزاق الأصفر على النحو الآتي:

- أ - إطفاء النور والكلام من دون وعي.
- ب - قراءة الواقع الخفي في اللاشعور من خلال استطاق الأحلام.
- ج - تدوين أحلام اليقظة.
- د - التقاط كلام المجانين وهذيانهم ورصد تصرفاتهم.
- هـ - الدعابة الساخرة والتهكم الناقد اللاذع.⁽³⁾

⁽¹⁾ المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

⁽²⁾ م، ص 475.

⁽³⁾ ينظر: الأصفر، عبد الرزاق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 176، 177.

نتائج البحث:

أسهمت المدارس الأدبية الفكرية الأوروبية السابقة (الرمزية والدادائية والシリالية) في رسم معالم الفكر الحداثي الأوروبي بدقة ووعي نقدی متعرّس، وذلك من خلال تجاريها الشائرة والمحرّرة والهادمة للنموذج، والمؤسسة لمسار اختلف عن جلّ المسارات الإبداعية الكلاسيكية من القرن الرابع عشر الميلادي في أوروبا، وأعتقد أن للرمزية والدادائية – رغم قصر مدتها الزمنية – والシリالية، الأثر الكبير في تشكيل آفاق الفكر الحداثي العربي في القرن العشرين وبعده، وانعكاس هذا الفكر على نواحي الحياة الإبداعية الأدبية عموماً والشعرية على وجه الخصوص، ويمكن تلخيص هذا فيما هو آت من نتائج واستقراءات:

يبحث النقد الرمزي والدادائي والシリالي الأوروبي في إبداعه التحديي المديني عن التجديد والتجدد، الذي يكسب الحداثة صفة اللحظة العابرة المتجاوزة لذاتها. بحيث تصبح كل جدة قدماً منذ لحظة ولادتها.

نشأت مدارس التحديث الشعري في أوروبا كرد فعل مباشر على الكلاسيكية والرومانسية والبرنسية.

انتقل الشاعر الأوروبي الحديث من عالم المحسوس، إلى عالم الحلم والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، عكس ما كان عليه النظر النمطي أي الانطلاق من الداخل إلى الخارج.

سعى الفكر الشعري الأوروبي الحديث خاصة الرمزي منه إلى الكمال، والتعبير عن سر الكون الغامض فجاءت فلسفة اللغة الشعرية عندهم عبارة عن فلسفة شاذة رافضة ومحطمة في آنٍ معاً، خالقة لجهد لغوي بعيد عن المؤلوف السائد والمتداول.

اقتربت اللغة الشعرية عندهم بالمعطيات الحسية الخارجية فتتماهى معها ضمن إطار إعطاء الرمز أبعاداً رؤويةً متميزةً، بعيدةً عن صورته الحسية الظاهرة والتقليدية.

كان للحرب العالمية الأولى الأثر الكبير في ظهور الفكر الدادائي "الهدم" خاصة بعد الدمار والخراب الذي عرفته أوروبا وأنحاء أخرى من العالم نتيجة سقوط كل المبادئ وإفلاس جميع النظم، والعقائد الاجتماعية أمام آلة الحرب والقتل والدمار.

بالغ الفكر الدادائي في نهج الحداثة الأدبية والفكرية معاً؛ لأنّه، في تقديرى، يرفض حتى العقلنة التي قامت عليها أسس الفكر التحديثي الأوروبي منذ القرن السادس عشر؛ بل إنه يعتمد الهدم فقط، في حين أرى أن التحديث يجب أن ينطلق إلى التأسيس شريطة أن يتجدد التأسيس ولا يتكرّس كأنموذج أو نمط.

أضحت المدرسة السريالية، في تقديرى، هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج الدراسات النفسيّة الذي أهملته الدادائية.

تشكل المنظور الفكري السريالي بناء على عاملين أساسيين هما مجموع الكتابات والآثار الإبداعية الأدبية السابقة والتي عدها السرياليون تمهيداً لطروحاتهم من جهة، ومن جهة أخرى تأثر الفكر التنظيري السريالي بالدراسات السيكولوجية الفرويدية حول عوالم الحلم واللاشعور.

أطلق السرياليون العنوان لمخيّلته في الكتابة الآلية والحديث الحر لاستدعاء أفكار تتدفق بسرعة، لا تخضع لها لسيطرة العقل أو سلطة رقيب، حتى يحصل السريالي على تجلي الوحدة العميقـة للعالم النفسي والعالم المادي في اتحاد إبداعي منهجه الفكر السريالي.

مراجع البحث:

1. برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة 1998.
2. بودلير، شارل. سأم باريس (قصائد نثر قصيرة). ترجمة محمد أحمد حمد ومراجعة الدكتورة كامليا صبحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2010.
3. حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990.
4. الأصفر، عبد الرزاق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعمالها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999.
5. شلتز، دوان. نظريات الشخصية، ترجمة أحمد الكربولي وعبد الرحمن القيسي، مطبعة جامعة بغداد 1983.
6. القعود. عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت 2002.
7. الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، المكتبة المستنصرية، بغداد، 1998.
8. ڪورك، جاكوب. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عما نوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989.
9. فاولى، والاس. عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة بيروت، 1981.
10. هول، ڪافن. مبادئ علم النفس الفرويدية، ترجمة دحام الكيال، ط 3، دار المتنبي، بغداد، 1988.
11. وهبة، مجدي. معجم المصطلحات الأدبية، ط 2، مكتبة لبنان، 1984.
- 12 -Philippe Hamon, Denis Roger_Vasselin: "Le Robert" des Grands écrivains de langue française, Broché –janvier 2000.
- 13- Robert Laffont & Valentino Bompiani: Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française. Edition Laffont, Paris 1999.

الشعر

- النهر الأخضر لشاعر الطبيعة والجمال

وليام كولن براينت ت: عبد الرحيم حسو

- قصيدتان

من مجموعة "لحن اسمك وقصائد أخرى"

جان دومينيك هومير ت: د. نورا أريسيان

- قصائد لشاعرات من ألبانيا

لافديا ليكا - نعمة بروكوناتي - ناتاشا لاكيو ت: عبد اللطيف الأرناؤوط

النهر الأخضر لشاعر الطبيعة والجمال وليام كولن براينت

William Cullen Bryant (1794 - 1878)

ت. عبد الرحيم حسو
مراجعة: توفيق الأسد

عند اعتلال النسيم واعتلال السماء،
أسرق ساعة من الدراسة والاعتناء،
وأسرع إلى المشهد المخضر بالنهر والشجر،
حيث يجري الماء في مرجه وموجة أخضر،
فكأنَّ الضفاف الرائقة بالشطِّ والعشب،
أضفت عليه صبغها بالري والشرب،
وأنَّ الجدول في خلالها، بموجهه ومائه الخير،
قد وُسمَ بوسمهَا الخاصُّ النضير.

-

فتختطفَ التيارُ الخاطفَ الذي ينقبُ عن جذرها واللبُّ،
وخلال حركةِ أوراقها اللاعبة، وأنت تمشي للهضبةُ،
يرمى في عينيكَ الوميضُ الراعشُ للشمسِ والغديرُ
كأنه الشعاع منبعثاً من حجر الماسِ المنيزُ.
آهٌ هناكُ من مقدم أيام الربيعِ الفامرَةُ،
ببهجة الإزهارِ، والأطيافِ، والنحلات البريةُ المادرةُ؛
زهْرُ الصيفِ الأبهى والأشهى هناكُ،
ونسمةُ الأصفى والأصبي بذاكُ؛
والليومُ الخريفيُّ الذهبيُّ الأحلى
ينزلقُ في أشعة الشمسِ والصمتِ ليلى.

وَلَا تَنْزِلْكَ جَمِيلٌ
فَأَنْتَ لَتُجْتَبِ الْانْزَالُ
يَا غَدِيرًا جَمِيلًا عَنْ جَانِبِ الْقُرْيَةِ.
بَلْ تَهْرُبُ بَعِيدًا عَنْ مَأْوَى النَّاسِ
إِلَى الْوَادِي الْهَادِئِ وَالْجَدَافِ الظَّلِيلَةِ؛
وَالْغَافِيَةِ وَالْمَرْجُ وَمَنْحدِرُ الرَّبُوبَةِ،
مِنْ حَوْلَكَ، وَحِيدَةً، سَاكِنَةً، وَحْلَوَةً

وحيدةٌ – فيما عدا جري الصياد بالصنارة،
من أيكة لأيكة على حواف مُدوكي الدوار؛
أو أن يأتي العشّاب، بالسلة والكتاب،
ليقتطف من ضفافك جرعةً من قوة الأعشاب؛
أو بالصدفة، حالٌ ما، عاطلٌ مثلِي،
يتجوّل هنا وهناك، يسرح بأفكاره الشتى، ويحدّق فيك
بالمثل،
ساكنةٌ – فيما عدا زقزقة الطيور
إذ تتغذى على كرز النهر والقصب المليء بالبذور،
وموسيقاك الخاصة المتدفقَة ال Doyleَيَةْ
بخخرة رخيمَةٍ في رقة صيحةٍ جنِيَّةٍ،
من الفجر حتى بزوع اليوم التالي
كمسافرٍ كلَّ الطريق يغنى من كلَّ موَالٍ

لم أسمع كموسيقى الجان تلك في حياتي،
ولم أر كتلك المياه الصافية والخضراء بالذات،
تتلوي أيضاً وتلتافي بعيداً عن العيان،
فتغيبُ في الظلّ داكنةً وتظهرُ في الضوء باللمعانِ،
في حين أنَّ الكرمةَ من فوقها ترسلُ الفرج والجوانح،
فتتمسّكُ بدعْلها الملتَفْ مسْكَاً بارحا، وما النسيمُ ينْحني
إلا نصيباً سانحاً،
كم وددتُ لو أنَّ القدرَ تركني حرّاً

فأمضى معكَ هذه الملاذات الهادئة طرّاً،
إلى أن ترحلَ قلائلُ العيش والمهامْ،
ويسكنُ في قلبي أمنُ المشهد بردًا وسلام؛
وأحسدُ الجدولَ في ضفافه الخميلة حين ينزلقُ
من نشوة من أغنية.

على أنني مكرهاً أكبح كدح السايلة،
وأعبثُ بالقلم الهمجيّ بكلمات غريبة،
وأخالط الحشوْ المتراكبة،
أبناء الكفاح حاذقون وصاخبون
غالباً ما ألوذ بالهدوء هنا في انشراح وصفاء،
لأنشيق الهواء الذي يجدد وجهكَ يا جدولَ الماء،
وأتملّاكَ حلماً ساكناً،
إذ إن الغدير حين يكونُ وحيداً وفاتناً
فإنَّ صورةً فيه لتلك الحياة الهادئة تظهرْ
وهي بقلبي في سنواتي الخضرٍ^{٥٥} تظفرْ.

النهاية

قصيدة تان

جان دومينيك هومير

من مجموعة "لحن اسمك وقصائد أخرى"

(2011-1986)

ت. د. نورا أريسيان

ليل الصيف

لو عرفت ليل الصيف
كالوقت الذي يدوم
بين جدران هذا الممر،
حين يستقر صوتك نسمع أشجاره
في البقاء الزائل خلسة من الأيام.

اليوم يحادثنا الصبر
لكن أي لغز نحن؟
قادرون فجأة
على الطرق والأحلام
وأكثر شدة تحت وعود السماء
تحت ظل السرو
والنهار يتربّب مناداته.

في حنجرة تموز الصافية
تتلذذ طعم النهار
الذي يرتفع إلى النبع
على غناء الفاكهة.

تناديها أخيراً
في هذا الوقت الحتمي
على كل حال تقول هي
وصوت الغابات في اسمها.

لا نسمع شيئاً هذا الصباح
إنها الحياة الآخرة
ويمر الصيف
على وجهها الصبور
والزمن يتوازن الآن.

أنت تعرفين الأغنية
التي تعبر النهار
كما يعبر الليل دون ظلال
حين تأتين.

%

لحن اسمك

ماذا سيقول لي هذا الزمن
الذي يفقدني،
ماذا سيكلفني هذا النهار
ماذا ستصبح هذه الخطوات.

في هذا الوقت، وهذا الصراخ
ماذا أكون أنا
ليس سوى ظل
فقد صوته.

ماذا تريدينني أن أكون بالاسم الصامت؟
ماذا سيفعل بي الوجه الذي تخفيه؟
إلى أي ليلة تعيديني؟
في الأرض دون السبيل.

ما يقال في النهار
يمر بلحن الأوراق
ويعصف في الخريف.
المسير خفيف
في سماء الأشجار.

وفجأة هنا
يُكتشف الحاضر.

%

لافديا ليكا

Lavdie Leka

ت. عبد اللطيف الأرناؤوط

ولدت الشاعرة الألبانية (لافديا ليكا) عام 1935 م في قرية «لوشنية»
القريبة من مدينة (جيروكاسترا) في جنوب ألبانيا.

كانت في السابعة عشرة من عمرها خلال دراستها الثانوية عندما
بدأت في كتابة الشعر.. وبعد الانتهاء من دراستها الجامعية.. عملت في
التدريس والتحرير في مجالات أدبية.. وهي الآن رئيسة تحرير مجلة (الألبانية
الحديثة).

عالجت كتابة القصة وتأليف الرواية ونشرت الكتب التالية:

1. لا تغئي هذه الأغنية رواية عام 1964 م
2. ولدت ابنة قصص عام 1969 م
3. أشعار مختارة شعر عام 1972 م.
4. سبعة أيام رواية عام 1975 م.

تتميز قصائده بالعاطفة الصريحة.. وإخلاصها للكلمة المبعثة من أعمق ذاتها.. ونلاحظ في إشعارها إشراقة تأملاتها.. وواقعية نظراتها نحو المجتمع المعاصر والحياة الحاضرة. فالشاعرة تتطلق من الأمان.. لتدفع موكب جيل الفتيات إلى آفاق المستقبل...

لقد شهدت معاناة الشعب اللبناني قبل التحرير.. وابتهجت مع المحررين الشجعان الذين تمكّنوا من نشر الولية الحرية.. في أجواء بلادها.. وضمخت نتاجها الأدبي بأنداء عطرة من تاريخ بلادها المجيد...

* * *

1 - مرثية الموت:

هل الأمس بعيد؟

إلام سأبقى أنا هكذا ، نصف حية

هل سأكون ميّة..

هيا أيتها الطفلة

أيمكنني أن أكون حاضرة

إنني أسمع

كلماتي أفكار شاردة

آه.. سأعيش

لأنني مازلت أعيق بعطر الحياة

لكن صوتاً يساورني أبداً

يردد دون نهاية

إنك ميّة.

* * *

أجل... إنك ميّة
مصيرك الليل العميق
لا نهاية له..
ومadam هناك..
أجساد دامية وجروح فاغرة
فلن يقاوم الاستشهاد
فلنقبل بالواقع
ولتتم الكلمة التي تقول:
أن لا حول لنا ولا قوّة...

* * *

هل أنا ميّة..؟؟
يالها من أكذوبة..
إني أرى.. أحس..
ها هو ذا إنسان يضحك... وآخر يهزا
وهذا ينتحب.. وذاك يبكي
ذلك لأن القروح غمرت الجسد
إني أسمع.. فأنا ما زلت حية
وسأحييا..!!!

* * *

دون انقطاع.. يتعدد الصوت
 أمامك... منافذ عدة
 تترصدك دياجير الظلمة
 إنك سترينها برضاك

* * *

الأقدام.. الأقدام...
 وليضحك الموت
 ناداني جسدي
 جسد الفتاة الشابة
 وأنت يا عيني.. سأرنو بك
 أريد أن أرى كل شيء من خلال الظلام.
 سترتعد فرائصي.. وسأقتلص
 مكبلة اليدين.. الجروح تتزف مني
 إني أصغي إلى صوتي المتلاشي
 أتأمل.. ويقلق خاطري
 سوف أعيش..
 لأنني ما زلت حية

* * *

أمل كبير.. وعقيدة راسخة
 ينعشان هذا القلب المتجمد

يسيئان كشمس النهار
يبددان دياجير الظلام
يشفيان جراحاتي الدامية
ويمعنانها من أن تدفن تحت التراب
أجيب دون أي انزعاج
حکم... ولن أبالي..
آه.. حتى لو أنهم شطروا جسدي
ساموت عزيزة النفس
لن أسكب دمعة
مادامت أنسج بمقاومتي
هالة من المجد الأبدي

* * *

قال لي الصوت الخافت..
تأ ملي جيداً..
هل أنت من حديد..
كلا.. إنك من لحم وعظم
ستغدين غباراً
في هوة تتطلعك
ولا نجاة لك..
هيا فكري جيداً أيتها الطفلة...

* * *

سجن مظلم.. ليل لا نهاية له..

ظهرك على جدار بارد كالجليد

يسع حياتك القصيرة

التي تراها شابة

وكيف أنها ذات يوم

في بهجة الربيع

تغفو على المروج الخضراء

تلدغها نحلة..

عادت إلى مأواها ناحبة

لم تجد شيئاً يخفف من ألماها

إلا رقادها بين ذراعي أمها..

* * *

أيتها الأم العزيزة

ماذا ستصنعين لورأيتني

وأننا غارقة بجرحوي

هل تعرفين كيف تغمرين جروحي

بدموعك وقبلاتك

أمي الحبيبة..

* * *

صريح الأبواب
يدغدغ أذن الحراس
الذي يتنهى ببراته الفضية..
وشعاع شارد
يهمس في مسمعه
تناول كسرة خبزك..
أيها الحراس الظريف.. البريء..
وأنتم أيها الناس
هل تسمعون ما أقول:
فكروا جيداً...
ولابد أن تبتسموا..
وأنتم أيتها الأخت.. ستموتين
سوف يقتلونك
فكري جيداً.. ولا تكوني رعناء
لن يفقه أحد ذلك..
دعني أصدقاءك ورفاقك

* * *

أصفي إلى كل هذه الأصوات
التي تتردد على مسامعي من أعماق الظلام:
لقد غدا قلبك جليداً..
ولن يمنحك أحد الحياة

ألا تريدين النجاة
 ألا تريدين الحياة
 ألا تريدين الدلال..
 إن مصيرك بيد القدر
 فلماذا تتهيبين المستقبل..
 دعى الناس يتحدثون ويثرثرون
 إنهم يلفظون كلاماً تافهاً
 ستصبحين عدماً حين تموتين
 وسيحبك الناس وأنت حية
 مادمت ناضرة شفافة
 ويزداد حبهم لك
 وأنت في مقبل العمر..
 تزدهرين بنضارة الشباب
 ولن تأسفي إلا على شيء واحد
 هو أحلامك
 التي ستغيب في هوة العدم..
 هيا.. انتصبي.. تدرعي بالشجاعة
 ولا تقولي:
 إن الموت والكلام
 قربان منك...

* * *

فأنت في شبابك الآن
أقوى من الموت والظلام..
أبداً سأكرر ذلك..
أبداً لا تأخذني..
إلا جثة هامدة، مكفنة بالشرف
لن أعيش عبده، ذليلة، حقيرة

* * *

ماذا يعني لو مت
إنني في قلب وطني
أجل سأعيش خالدة
يمجدني الصخر والحجر
حيث يستريح الفلاحون
حيث يجتمع الأنصار
سوف أعيش
لأن أحلامي وأنشيدني
لا يمحوها كرّ السنين
لن أموت
لأن ألبانيا
ستعيش... كما تعيش الحياة..

* * *

يتبدد الظلام..
 وتتاثر قطعاً بلا عودة
 وفي هذه الحجرة القائمة
 لا نسمع صوتاً ولا زفرة
 بل نشاهد أجفاناً أثقلها النوم..
 تنطبق على عينين تعبتين.
 لا تقوى على شيء.. هي مريضة..
 محروقة من الحمى.. تهذى:
 ترى وهي تundo فوق المروج الخضراء
 يلحق بها أصدقاء الأمس
 تجتلي بمنظر إطلالة الربيع
 ومنظر الثلج الذائب من الذروات
 والنهر المتعرج
 يالله من جمال! إنه ذو ماء مبارك
 يجري بلا توقف
 ويلمحك الشتاء وأنت غضبي
 في الصيف تتسكعين
 ما أشبهك بقلوبنا
 التي لا تعرف إلا التعب
 إنها تفرح وتثور
 وتتوهج غضباً ثم تنفجر
 والحقد العظيم لا حدود له

سنندفع برغبة كبيرة مقدسة
لكي نعبد الطرق الجديدة
بكفاحنا ونضالنا
أحلامنا عذبة لا تنتهي
نسجت منها ما تمكنت
من أجل مستقبل الإنسانية
لترسي قواعد الفرح والازدهار

%

نعمه بروكوناتي Nimete Progonati

عاشت العاملة الشاعرة الألبانية (نعمه بروكوناتي Nimete Progonati) التجربة الاشتراكية في جميع مراحل النضال لتركيز دعائم الاستقلال لبلادها وبذلت جهودها في سبيل تحقيق السيادة الاشتراكية بالمبادئ التي ضمنت للعاملة حقوقها ومنحت المرأة الحرية بعد جهاد طويل مرير حيث تحملت قسوة المأساة من العقلية الرجعية وأفكار التخلف المقيت.

برزت الشاعرة (نعمه) في المجتمع الأدبي مناضلة مخلصة لمبادئ حزبها واشتركت مع الفدائين والأنصار الألبانيين الذين عاشوا في الكهوف والغابات يوم اجتاحت النازية والرأسمالية بطاح أوروبا حتى انتصار قضية تحرير وطنها ونال الشعب الحرية لاستقبال إشراقة الأجيال في رغد العيش وسعادة الحياة.

ونلمس من خلال قصائدها الروح النضالية الأبية التي تميزت بها الشاعرة. بعدها عاشت أحدها في معركة المرأة الألبانية على التقاليد البالية والعادات البائدة التي قيدت مصيرها المؤلم والمتمدد من ظلام الاستعمار العثماني وتسلط عقلية الرجل وأنانيته في جميع شؤونها وأعمالها.

1- الحرية :

نبحث عن لقمة الخبز
ولا نملك حبة قمح
ماذا سنفعل..؟؟..
مازلنا صغاراً

* * *

آباءُنا..

اعتادوا الخصم مع نسائهم
كانوا يرتاحون لذلك
بينما المرأة المسكينة
ذوت مع شحوب الحياة

* * *

ويل للعدو الغاشم
الذي يستغل خصوماتنا
انتصرت قضيتنا
وملكتنا حريتها الحمراء
بالدماء القانية

2- الفدائي :

أيها البطل.. أنا معك دوماً
أيها الفدائي.. لن أدعك وحدك

سأذهب معك
وأجلب التراب المقدس
بالدم المتفجر
الذي يسيل فوق البطاح
فقد أزهرت بطولتك
وسأهreu إلى ميدانك

* * *

بدت أرض وطننا حمراء
من دماء شهدائنا..
لأجل مصيركم أيها الشجعان
صرخت روحى بالأغاني

* * *

أيها الأبطال الأباء
أيها الفدائيون..
سئنال معكم شرف الفداء
وسأجلب تراب وطني المقدس
بدمي..!!

* * *

3. وصية أمي
علمتني أمي الشجاعة
علمتني أن أحيا في مصير الواقع
في دوامة معركة قاسية

قد نغيب في رياض الشهداء
فلا تحزني لأجي يا أمي.

* * *

لا يتم عرس بلا بذل وعطاء
ولا يتحرر الوطن بلا معركة وقتال
لا تتوهج الحرية بلا دماء
ولن نتأخر عن استمرار حربنا الشعبية
حتى يتألق شعارنا إلى الأبد

* * *

سنعيد الأرض المغتصبة
سنحرثها.. ونفلحها ثم نزرعها
لا تهتمي أبداً من أجل لقمة الخبر
سيكون لك.. منزل جميل
ولن تشاهدني سقفاً من القش

* * *

سننطلق مع مبادئنا الاشتراكية
حتى نرفع معالم بلادنا
وتسود الحرية
في ربوع وطننا

* * *

ناتاشا لاكو

Natash Lako

ولدت الشاعرة الألبانية «ناتاشا لاكو» عام 1948 في مدينة «كورتشا» الواقعة في جنوب ألبانيا.. وتخرجت في كلية العلوم السياسية والاجتماعية. بدأت بنشر مقالاتها في الصحف والمجلات وهي في السادسة عشرة من عمرها..

نشرت عام 1972 ديوانها الشعري الأول بعنوان (آذار ونحن) تحرص الشاعرة أن تحلل أحاسيسها بأسلوب شعرى جذاب يتضمن حتى الصور التي تخللها الأماني الرقيقة وهمسات الربيع العذبة.. ونظرات فاتحة امتدت مع خيوط مشاعرها إلى السوق والشغف لإيقاع لحن الآمال المشرقة..

١- الثلج:

لا أريد رؤية

سقوف القرميد الحمراء..

ولا الأشجار العارية..

وهي تئن تحت ثقل الثلج..

بينما أحس بقدوم فصل الربيع..

* * *

تراكم كتل الثلج...
وتتساقط.. لتذوب على جفني
وتسيل دموعاً زاهية
دموعاً بيضاء...
ولا شيء يسيل قطرات الحب.

2-الحب :
هات عشرين فلساً.. لأهتف لك..
هات ثلاثين فلساً.. لأرافقك..
وأذهب معك..

* * *

قد تمنعني مليون دينارٍ..
لكني.. لن أعود إليك ثانية.

3- أين قلوب الناس؟؟

أعرف جيداً
أين يترك الناس قلوبهم
الرسام على الجدران
والشاعر في القصيدة
وأنت الذي تبتسم دائماً
يشرق قلبك في عينيك

٤ - عيد ميلادي السادس عشر

احتفلتاليوم بعيد ميلادي

السادس عشر..

جئت لأنّي هويتي

سأحلقاليوم بلا جناحين..

لأنّي هويتي

جواز سفر للقمر..

إشارة دخول في السديم..

كأنّي أريد اكتشاف..

أسرار الأرض.. وحياة النباتات..

آه.. أشعر كأنّي لحن..

بين أوتار قيثارة..

* * *

تكفيني ست عشرة سنة

لاغسل القميص المبلل بعرق والدي..

تكفيني ستة عشرة سنة

لأجعل قلوب الملايين تحفظ

للأرض..

لكل من يولد

للأيام المقبلة..

%

مسرح

أنا تول فيلد

مسرحية للكاتب السويسري

هيرفيه بلوتش..... د. منتجب صقر

"أنا تول فيلد"

مسرحية للكاتب السويسري

* هيرفيه بلوتش

ت. د. منتجب صقر

السيد فيلد، السيد مونت، السيد بوستو هم ثلاثة زملاء يعملون في مكتب واحد. يلمح السيد فيلد لمشروع رحيله لكن زميليه لا يوافقانه الرأي، فيقوم بالانتحار شنقاً عبر تعلقه بحبل كان قد لفه حول عنقه. غيرت هذه النهاية المفاجأة قواعد اللعبة في المكتب. رفض زميليه فكرة غيابه وراحوا يعيشان بجسده بطريقة مثيرة رغبةً منهم بالتسليمة: لقد وجدوا في موت زميلهم السيد فيلد عالماً آخر وجديداً أمام نزواتهم ورغباتهم المكبوتة. في نهاية العرض، يدلي مونت وبوستو شهادة طويلة يقدمان فيها شخصية المدير عبر اللعب بجثة فيلد وفي نهاية الأمر يكشف أمرهما فيطردان من المكتب، ثم يعودان إليه ويحتفظان بجثة فيلد "مدفوعين برغبة البقاء".

* Hervé Blutsch' in *Hervé Blutsch' Théâtre incomplet'* Editions du Cardinal' Paris'1997

- "أنا تول فيلد"، مسرحية منشورة في الأعمال غير الكاملة للكاتب هيرفيه بلوتش، الجزء الأول، دار نشر الكاردينال، باريس، 1997.

يقدم الإرشاد الإخراجي الأول مستويين للحدث: "شهادة" و"مكتب". وعلى هذا النحو اعتمدنا تقديم "الشهادة" باللهجة العامية السورية كونها تعبر عن الكلام الوجданى وتقدم بشكل مباشر للجمهور، أما مشاهد "المكتب" فتمثل باللغة العربية الفصحى التي تقللنا للوسط الرسمي الذي يفرضه جو المكتب.

يمثل إخراج هذا النوع من النصوص القصيرة في المسرح السوري تحديًّا كبيرًّا كونه يعد باكورة إبداع الكاتب بلوتش المسرحي والتي تتسبّب للمسرح الذهني الذي يصعب تقديمها على الخشبة. ومن هنا فقد بدت العملية الإخراجية متكيّفة مع النص وتراعي عملية نقله الفني والدرامي، مع حرصنا على تفادي الحلول الإخراجية الجاهزة وعلى التركيز بالدرجة الأولى على أداء الممثل باعتباره الحامل الأساسي للنص على الخشبة. لا يقدم العرض سرداً لحكاية بشكالها التقليدي؛ بل حادثة غريبة تجعل من العرض أشبه بمسرحيات الحلم.

ملخص مسرحية "أنا تول فيلد" للكاتب هيرفيه بلوتش:

يجتمع في هذه المسرحية ثلاثة زملاء في مكتب واحد: فيلد، مونت، بوستو، حيث أن العمل يوحد بينهم منذ زمن طويل. في لحظة ضيق من روتين الحياة المكتبية يقرر السيد فيلد الرحيل وترك زميليه الاثنين اللذين لم يتقبلان تلك الفكرة. فيقوم فيلد بشنق نفسه بحبل معلق في الهواء. يصاب زميلاه بخيبة أمل جراء هذا الانتحار الذي قام به فيلد وبعد ذلك يقومان باللعب بجثته وتحريكها على شكل دمية. تستمر مشاهد اللعب التي تتحول إلى محاولات "إخراج مسرحي" إلى حين اكتشاف القصة من قبل الزملاء الآخرين والشرطة وذلك بسبب انتشار رائحة فيل في المكتب الأخرى. يختبئ مونت وبوستو ويسيوغان موقفهما للأخرين الذين لا يستوعبوا ما يفكرون به. يقوم المدير بطرد مونت وبوستو من العمل فيصبحا في موقع يسمح لهما بالتعليق على القصة من زاوية خارجية بحيث إنَّ موضوع موت زميلها أصبح يستحوذ على تفكيرهما وربما يغير مجرى حياتهما. يوضع جسد فيلد في وعاء بلاستيكى كبير كي يصار إلى ترحيله في اليوم التالي إلى مشرحة الجثث.

طرح المسرحية موضوع العمل في الأماكن الضيقة والضيق النفسي الذي ينتج عنه. فالشخصية أشبه ما تكون لدمية يحركها أولاً روتين العمل القاتل وبعد موتها تصبح دمية مرة أخرى بيد زملائها. تعتبر مسرحية "أنا تول فيلد" كنموذج عن المسرحية القصيرة المعاصرة، إنها مبنية بشكل منتج كتابي بحيث تتراقب مشاهد "الشهادات" والمكتب" والتي تدور حول النواة الأساسية وهو انتحار فيلد. تضاف إلى هذه المشاهد لعبة إخراج مسرحي يقوم بها مونت عبر تحريركه لجثة فيلد وجعلها تنطق كلمات مضحكة. يقول مونت: "أعدنا العمل على أحد المشاهد التي أخرجها بوسكو الباردة. كل شيء كان يسير على ما يرام: النص، الأداء" (أنا تول فيلد، ص 123).

تجري أحداث المسرحية في مكتب. في المشاهد التي تحمل عنوان "شهادات" تجلس الشخصيات على مكاتبها وتوجه الكلام للجمهور. الخشبة مضاءة بنور مصباح عادي. أما في المشاهد المعروفة "مكتب" فالإضاءة تقتصر على نور مصباح المكتب.

لا يوجد فواصل في الإضاءة بين مشهد وآخر إلا حين يشار إلى ذلك.

تمهيد

يجلس مونت وبוסتو إلى مكتبيهما في حين يقف فيلد على مكتبه مقابل الجمهور وبهذه حقيقة.

شهادة

مونت: كنا ثلاثة زملاء في مكتب، يوحدنا العمل، متضامنين دائماً، لم يكن أحدهنا يعرف الآخر جيداً سوى أننا كنا نقضي الوقت معاً في كل يوم من أيام الأسبوع. فقد كان الوجهان الإيجاريان لكل أيامي هما السيد بوستو والسيد فيلد وأنا اسمى السيد مونت. ذات يوم، قال لنا السيد فيلد:

مكتب

بوستو ومونت في غمرة العمل

فيلد: - حان الوقت كي أترك هذا المكتب.
يتجه نحو مونت.

فيلد: سوف أرحل قريباً.

مونت: لا أصدقك.

شهادة

بوستو: كنا ثلاثة زملاء في مكتب، لقد أرسينا قواعد المحبة الصادقة حول مشروع عمل مشترك. كان السيد فيلد يلمح دائمًا إلى مشروع رحيله، لكننا لم نكن نوافقه الرأي.

مكتب

بوستو ومونت في غمرة العمل.

فيلد: حان الوقت لرفع الأشرعة (يلتفت نحو بوستو). عليّ أن أترككم
أنا غير موافق.

فيلد: يعود فيلد إلى العمل، يتجه نحو الجمهور
ثلاثة زملاء في مكتب، ثلاثة زملاء مساكين نموت من أجل
العمل. في الخارج كان الطقس جميلاً.

كنا في شهر تموز. كانت حقيبتي جاهزة.

فيلد يقفز في الفراغ. يوقفه حبل كان قد لفه حول عنقه. تطفئ الأنوار.

نهاية التمهيد.

I

مكتب

يجلس بوستو ومونت إلى مكتبيهما. ييدوان مصدومين ويراقبان جثة فيلد الذي ما يزال يمسك حقيبته بيده أمام المكتب. صمت طويل.

بوستو: هل تعتقد أنه ميت؟

مونت: لا مزاح مع فقرات الرقبة.
زمن.

بوستو: عجيب!

مونت: قالها وفعلها، يا للحمامة، لكن هذا شيء جميل.
عليينا أن نجد شخصاً آخر سيد مونت...

بوستو: تسقط حقيبة فيلد على الأرض
مونت: علينا تنظيف المكان أيضاً ...

II

شهادة

مونت: كنا نرتب المكتب مرتين في الأسبوع، كلّ حسب دوره.
بوستو: كنا نتقاسم الدور، لكل واحد منا أسبوعه. هذا الأسبوع كان الدور دور السيد فيلد.

III

مكتب

لا يزال مونت وبوستو يراقبان فيلد.

مونت:	الميت غريب حقاً.
بوستو:	إنه لا ينطق أبداً.
مونت:	إنه لا ينطق لكنه يتكلم، هل لاحظت كم هو شاحب؟
بوستو:	نعم.
مونت:	إن وجهه ممتعض، تماماً كما في الأيام السيئة الماضية...
بوستو:	نعم.
مونت:	سوف أمسه.
بوستو:	تلمسه؟ أتعني ذلك حقاً؟
مونت:	لن يعيضني.
بوستو:	وماذا عن ذاكرته؟
مونت:	ليس له ذاكرة ولن أؤلمه. سوف أمسه كي أتحسّسه فقط.
بوستو:	سأتي معك.
مونت:	إذا أردت.
بوستو:	ينهض الاشان ويتجهان نحو فيلد بخطوات تشبه خطوات الذئب نحو فريسته. بعد برهة من الزمن يلمس مونت الجثة.
بوستو:	كيف وجدته؟
مونت:	إنه بارد.
مونت:	يحرك مونت ذراع الجثة عدة مرات.
بوستو:	إنه مسلّي حقاً. ينفذ كل ما أطلبه منه.
مونت:	يقوم بتحريك يد فيلد ويقول بصوت ساخر: صباح الخير.
مونت:	يعود إلى صوته الاعتيادي ويوجه الكلام لبوستو لا تجد الأمر مسلّياً؟

- بوستو: هل أستطيع أن أجرب ذلك؟
مونت: طبعاً.
- وبدوره يقترب بوستو من جثة فيلد، يراقبها ويلمسها بطرف الأصابع، ثم يقوم بمصافحتها بشكل مباشر دون أن يرفع النظر عن وجهه.
- بوستو: صباح الخير يا سيد فيلد (يوجه الكلام لمونت) هذا صحيح، إنه أمر غريب حقاً.
مونت: أليس كذلك؟ فلنفك حبله.
- يقومان بفك الحبل ويجلسانه على كرسيه.
- مونت: (يحتفظ بالحبل في يده) يا له من حبل قوي. لم يكن بمقدور فيلد أن يفلت منه.
- بوستو: يمكن أن نقسمه إلى قطع صغيرة ونعتبرها قطع تجلب الحظ.
- مونت: نقسم الحبل نصفين وعندما سيحالفا الحظ أكثر.
- بوستو: فكرة رائعة حقاً. سوف نستمتع كثيراً. يا له من أمر مثير.
- يقوم الاثنان بقطع الحبل إلى نصفين ويأخذ كل منهما نصف.
- مونت: هل لاحظت أن السيد فيلد تخلى عن هيئته المزعجة؟
بوستو: لا.
- مونت: لاحظ إذاً إنه هادئ.
- بوستو: أنت تفهم الهدوء بشكل غريب، فهو لا يعبر عن شيء.
- مونت: علينا أن نعيده له ابتسامته (يعيد له ابتسامته).
- بوستو: ألا يجدوا أفضل هكذا؟
- بوستو: يبدو مرحًا.

يعود إلى مكتبه، يجلس، يفتح ملفاً ويقرؤه بانتباه.

بوستو: لا. فلنضع القناع.

مونت: لاحقاً.

بوستو: متى؟

مونت: قلت لاحقاً.

IV

شهادة

مونت: "لاحقاً" كان ذلك في اليوم التالي. أحضرت أنا وبوستو - بالإضافة للأشياء التي وجدتها في غرفة ملابسي - بعضاً من الإكسسوارات التي أضفت على فيلد هيئة لم نعهد لها من قبل أبداً.

V

مكتب

جثة فيلد مقنعة على شكل مهرج: قميص مربعات، باروكة، أنف أحمر... إلخ. يقف مونت وبوستو بجانبه فيلد.

مونت: ألا يبدو أفضل هكذا؟

بوستو: لم يعد يشبه نفسه، لم يعد كما كان من قبل، إنه شخص آخر.
فيلد آخر... لكنه الشخص نفسه في آن معاً.

بوستو: يبدو كمهرج جميل..

مونت: أرى ذلك أيضاً... لباسه يليق عليه. علينا أن نضع له رقمًا صغيراً تماماً كما يفعلون في السيرك.

بوستو: لكنه ميت، سيد مونت.

مونت: أرى ذلك جيداً، ولكن إذا وضعت هذه العبال هكذا (يمسك

الحال التي تجلب الحظ ويربطها حول ذراعي فيلد) يمكنني أن أستفيد منها كما لو أنها لدمية. والآن هذا عرض قصير سوف يسليك يا سيد بوستو.

بوستو: عرض من أجل؟

مونت: يقدمه لك صديقاك العزيزان...

بوستو: هذا لطف كبير.

مونت (يرفع يد فيلد ويقلد صوته) صباح الخير أيها الأطفال الصغار!

VI

شهادة

يتخلل شهادة بوستو موسيقى مخصصة للأطفال.

كان ذلك كالدمى التي لعبت بها في طفولتي. استعدت تلك البساطة التي كنت أعتقد أنني قد فقدتها لزمن طويل. كانت عيناي تقضيان بالدموع لشدة الفرح وكانت أصافق بحرارة. كنت أصرخ "أكثر!". لم أكن أريد أن يتوقف العرض وكانت أصرخ وأصرخ "أكثر... أكثر أيتها الدمى!".

يعود بوستو نحو الدمية التي ظلت ساكنة حتى هذه اللحظة. يقوم مونت بتحريكها فيصفق بوستو بقوة.

بوستو: أكثر... أكثر... أكثر أيتها الدمية!

اعتماد تدريجي

VII

شهادة

مونت: مرت عدة أيام ونحن نلعب بزمينا السابق، كنا نعيد السيناريوهات ذاتها في كل مرة، كنا نلهو ونمثل طوال الوقت

لَكُن رائحة غريبة بدأت تنتشر في المكتب.

VII

مكتب

يقوم مونت وبوستو بوضع قناع مختلف على وجه فيلد. بوساطة الحال التي تجلب الحظ يحركانه و يجعلانه يكتب رسالة.

يملي على مونت الذي يحرك يد فيلد. بوستو:

سيداتي، سادتي: نظراً للانشغال في العمل، يعتذر السيد فيلد عن حضور الاجتماع. تفضلوا بقبول فائق احترامي.

يقومان بختم الرسالة بيدي فيلد. يحملها بوستو ويعود إلى مكتبه. يرخي مونت الحبل الذي يمسك به فيلد. تهوي الجثة على المكتب.

علينا أن نتوقف هنا الآن، إنه يصدر رائحة كريهة. لا تعتقد ذلك؟ مونت:

لا أستطيع يا سيد مونت. لسنا في أسبوع التنظيف الخاص بي. بوستو:

وأنا أيضاً لا أستطيع. إنه أسبوع السيد فيلد. (يسحب جثة فيلد و يجعلها تتكلم): مونت:

هذا صحيح، هذا أسبوعي لكن ليس لدى الشجاعة لي...
فجأة تقطع أحد الحال التي تحمل الجثة.

صمت طويل

حالنا مهترئة، يجب أن نشتري حبالاً جديدة. مونت:

IV

شهادة

كنت أنهض صباحاً وأذهب إلى العمل بقناعة تامة. كنت أعود إلى بيتي مساءً ثم أتناول العشاء وأنام، كنت أعتقد أنني كنت بوستو:

سعیداً. لم يكن لدى أي شعور بالفراغ في حياتي إلى أن جاء اليوم الذي أرشدنا السيد فيلد إلى الطريق الصحيح. كان ذلك في صباح مشرق من شهر تموز. ما يقظه فيينا لا يمكننا أن نبدل به بذهب الأرض. نور ما كان يضيء في داخلنا، قوة بناءة كانت تحبينا، شعرنا بأننا نخلق كل يوم من جديد... تماماً كالألعاب النارية ذات الألف لون...!

مونت:

في الحقيقة، لم نكن نرغب بالتوقف، فقد كنا نسلى كثيراً وكنا لا نأبه بالرائحة الكريهة. اشترينا حبالاً جديدة مزودة بنظام بكرات متتطور. وهكذا فقد أوجدنا لأنفسنا ألعاباً مثيرة تسمح لنا بإقامة عروض بنوعية جديدة. وبينما يلفظ الجملة الأخيرة، يقوم بفتح نظام البكرات الجديد فتسقط الحال على الجثة.

بوستو:

حالة من الارتباك الغريب تهيمن على بوستو الذي يثبت الحال لتحريرك فيلد بينما يتبع مونت حدثه.

مونت:

أعدنا مشهدأً كان بوستو قد حضره البارحة. كل شيء كان يسير على ما يرام، النص، الاقتباس... وفي هذه اللحظة تدخل بعد أن جذبته الرائحة الكريهة التي انتشرت في الغرفة وانتقلت إلى المكاتب الأخرى. دخل بينما كنا نقوم بالعرض ولم نكن قد لاحظنا وصوله. كان على حال الحظ أن تخربنا بقدومه، لكننا قد استمتعنا كثيراً في هذه العروض لدرجة أنها أغفلنا هذا التفصيل.

يبحث مونت عن قبعة ملصق عليها بطاقة صغيرة حيث نقرأ كلمة "المدير"، يضعها على رأس الجثة ويقول:

مونت:

كانت الواقعية نموذج عمل بالنسبة لي ولبوستو. وجدنا أنفسنا في هذا النوع.

قضاء المكتب. يتكلم المدير عبر فم فيلد الذي يحركه مونت وببوستو بواسطة الحبال ونظام البكرات.

المدير/فيلد: لقد قتلوا السيد فيلد!

بوستو: هذا غير صحيح، لقد انتحر بنفسه.

المدير/فيلد: أنتم وحوش، كيف استطعتم أن...!

مونت: لكننا لم نفعل شيئاً. هو انتحر. هذا كل ما في الأمر!

المدير/فيلد: سأستدعي الشرطة!

مونت: يقطع اللعبة كي يوضح للجمهور.

تجمع عدد كبير من الأشخاص أمام الباب، رأينا الوجوه المناسبة لزملائنا الذين يعملون في المكاتب المجاورة.

بوستو: (يعاود اللعبة).

كنا نلعب!

المدير/فيلد: هذا عمل لا يمكن وصفه! أنتم وحوش!

بوستو: ليس لحياتك معنى...!

يرخون الحبال، تسقط جثة فيلد على الأرض. تضاء الخشبة بالإضاءة العادمة كما في مشاهد الشهادات. يقوم مونت وببوستو بإعادة فيلد إلى مكتبه ويجلسون إلى مكاتبهم.

مونت: لم يفهم المدير شيئاً.

لم يفهم الآخرون شيئاً. لم تفهم الشرطة شيئاً. لم يفهم أحد أي شيء. لا أحد كان يريد أن يفهم شيئاً. لهذا السبب قاموا بطردنا فهم كانوا يخافون من الحقيقة. كانوا يرتعشون لمعرفة ما كان ينشئ قلوبنا. لم يكونوا يملكون قوة الحياة تلك، كانوا يختئون خلف الكلمات: "الأخلاق، العمل، الذاكرة، المقدس، لا تهاون مع هذه الأمور"... لأننا كنا مثلهم أنا وببوستو... كنا نعلم

أنهم لم يكونوا إلا مجرد موتي على قائمة الانتظار.

بوستو: عدنا إلى بيتنا، في الخارج كان العالم يبدو فارغاً، أجوفاً من دون معنى أو قيمة. لقد كان تفكيرنا مشغولاً بفيلد فقد وضعوه في النعش وظل وحيداً هناك... في مكتبنا.

مونت: في المساء، عدنا إلى المكتب مندفعين برغبة البقاء. قمنا بإخراج الجثة من النعش. وبدلأ منها وضعنا كل ثائقنا وأوراقنا. بقينا هناك، نحن الثلاثة، مختبئين في المكتب.

بوستو: في صباح اليوم التالي، عندما وصل عمال مصلحة القبور، استغرب المدير من بقاء الرائحة في المكتب. رغم التعقيم الكامل للمكتب، أنا ومونت كنا نرتعش خوفاً من أن يكتشفوا أمرنا... لكنهم قرروا إغلاق المكتب. وهكذا للمرة الأولى، عاد الأمل إلى إلينا.

بوستو: حتى عندما سدوا الباب، شعرنا بسكونية تامة، من دون أي قلق أو ندم أو مرارة. فرحة عارمة كانت تملأ روحنا.

يسحب مونت أحد الحالات التي كانت تشد جثة فيلد.

يرفع هذا الأخير رأسه ويقول:

فيلد: - إعتمام.

إعتمام

%

مراجعات كتب

قراءة في كتاب تطور تعليم اللغات: 5000 سنة من التاريخ

كلود جرمان ت: جميلة غريب

جيمس جويس البطولي والكوميدي

فينستان أوتول ت: توفيق الأسد

حلب في الأدب التركي الحديث

مذكرات علي كمال أنموذجاً

..... ت: عبد الستار الحاج حامد

قراءة في كتاب تطور تعليم اللغات: 5000

سنة من التاريخ

لـ: كلود جرمان (Claude Germain)

تـ: جميلة غريب

مقدمة:

شهدت تعليمية اللغات تطويراً هائلاً في العقودين الأخيرين، ورغم أهمية هذا العلم إلا أنه لم ينل حظه من التأليف العربي كما وكيفاً، وبالمقابل يواجهنا تراث علمي ضخم مكتوب، ومنشور باللغتين الفرنسية، والإنجليزية.

وبناءً عليه؛ ونظراً لأهمية الموضوع، ودور الترجمة في نقل المعرفة، والعلوم، والخبرات بين الأمم؛ كان لزاماً علينا المشاركة في هذا الحراك المعرفي؛ لنقل شيئاً مما كُتب في هذا الميدان إلى اللغة العربية، ذلك أن الترجمة تساهم بصورة غير مباشرة في تطوير اللسان العربي.

وقد وقع الاختيار على كتاب تطور تعليم اللغات: 5000 سنة من التاريخ لمؤلفه Claude Germain (◆)؛ وتعود أهمية هذا الكتاب، والحاجة الملحة لترجمة أفكاره الأصلية إلى اللغة العربية للأسباب التالية:

- قلة المراجع العربية في اللسانيات التطبيقية - بشكل عام -، وفي مجال تطور تعليم اللغات - بشكل خاص ..
- يعالج هذا الكتاب موضوع تطور تعليم اللغات بطريقة شمولية؛ حيث يستعرض جميع المراحل الأساسية التي يتضمنها تعليم اللغات بدءاً من تحليل الحاجات، وانتهاء بتقديم البرنامج اللغوي. كما يعكس الكتاب آخر ما تم التوصل إليه من طرائق، ومقاربات في مجال تعليم اللغات الأجنبية.
- مؤلف الكتاب **Claude Germain**؛ أستاذ كرسي بقسم اللسانيات، وتعليمية اللغات بجامعة Québec بـ Montréal. كرس الأربعين سنة الأخيرة من عمره في خدمة تعليمية اللغات، وذلك بمشاركة في العديد من الفرق البحثية، والتنظيمات الحكومية لتعليم اللغات بكندا، كما شارك في العديد من المؤتمرات، والملتقيات الدولية التي نال من خلالها استحسان الجميع، وبعد هذا الكتاب دليلاً واضحاً على اجتهاد الكاتب وجهده في خدمة تعليم اللغات، من خلال المسح التاريخي الذي قام به لـ 5000 سنة من التاريخ.
- ونرجم من الدراسة؛ وضع القارئ في بوتقة تاريخية واسعة (5000 سنة من التاريخ)؛ يُنصر من خلالها فكرًا غربياً يتحدث لنا عن تاريخ تعليمية اللغات، وأهم التوجهات الفكرية، والتيارات اللسانية، والطرائق، والمقاربات التعليمية. وفوق كل هذا وذاك؛ موقع اللغة العربية من الخريطة التاريخية لتعليم اللغات، كما يراها صاحب الكتاب.
- وانطلاقاً من الكتاب؛ يُقسم تعليم اللغات عبر الحقائق التاريخية إلى خمس مراحل:
 - المرحلة الأولى:** [منذ 5000 سنة؛ بسومر: أول تعليم للغة حية].
 - المرحلة الثانية:** [مصر والإغريق؛ تعليم اللغات الميتة. 2100 ق.م ← 3000 ق.م]
 - المرحلة الثالثة:** [من الرومانية القديمة إلى التجدد؛ تعليم اللغات الحية].
 - المرحلة الرابعة:** [من؛ 16 ق.م ← 19 ق.م. اللاتينية من لغة ميتة إلى لغات حية].
 - المرحلة الخامسة:** [القرن العشرون: الحقبة العلمية].

المرحلة الأولى [منذ 5000 سنة، بسومر؛ أول تعليم للغة حية] :

وهي مرحلة متميزة لا بأقدميتها بل بطبيعتها، حيث أعتمد فيها أول تعليم مدرسي منظم للغة ثانية، وهو تعليم اللغة السومرية للأكاديين. والسومنية أول حضارة اشتهرت بالعالم منذ 5000 سنة - تقريباً ..

- عرفت كتابتهم بالكتابة المسمارية؛ لأنها على شكل مسامير، أو زوايا حادة ترسم على اللوح الطيني، وتعد بـ: ستة (600) رمز. كما ظهر أول معجم ثانٍ للغة على شكل قائمة من الكلمات.

- أما سبب تعلم الأكاديين للغة السومرية؛ فهو ناجم عن تخوف الأكاديين من غياب اللغة السومرية، على اعتبار أنها اللغة المقدسة لديهم، وهذا بالفترة الممتدة 2350ق.م ← 3000ق.م.

المرحلة الثانية [مصر والإغريق. تعليم اللغات الميتة؛ 100-2100ق.م. ← ق.م] :

1 - مرحلة الحضارة المصرية: عُرفت بثلاثة أشكال من الكتابة؛ أولها:

أ - **الكتابة الهيروغليفية**: وهي الشكل الذي عرفت به الحضارة المصرية. وهيروغليفية كلمة من أصل إغريقي؛ "هيروس" بمعنى مقدس، و"غلوفين" بمعنى نقش. كما أنَّ أول التسجيلات الهيروغليفية تصل إلى الألفية الثالثة قبل الميلاد؛ أي سنوات قليلة بعد ظهور الكتابة السومرية.

وبما أن الهيروغليفية صعبة الرسم؛ فقد أدت إلى ميلاد شكل آخر من الكتابة أكثر سرعة من رسماها؛ يتعلق الأمر بـ:

ب - **الكتابة الهيرية** (استعملها كهنة مصر القديمة)؛ وهي كتابة من أصل هيروغليفي (أي تصويري) لكنها مبسطة. أشكالها ملتصقة فيما بينها؛ مما يعني الابتعاد شيئاً فشيئاً عن الكتابة الهيروغليفية.

وحوالي 650 سنة قبل الميلاد؛ ظهر بالمقابل شكل ثالث من الكتابة لكنه أكثر وضوحاً، وارتباطاً بين رموزها؛ إنها:

ج - الكتابة الديموطية: (بمعنى شعبية); كتابة أكثر وضوحاً لفوك رموزها، وأكثر سرعة عند رسماها من سابقتها. حيث غدت كتابة مصر اليومية والعادلة، كما أنها لا تشبه إلى حد بعيد الكتابة الهيروغليفية (كتابة مصر العتيقة).

كان الداعي إلى تعلم المصريين القدماء للغات؛ أعمالهم، وعلاقاتهم الدبلوماسية، فسعوا إلى الترجمة، والتفسير. حيث أعطي المترجم لقب: قائد المترجمين، وهي من أعظم الوظائف حينها، توارثها ابن عن أبيه. وبهذا الشكل يتخلّى وجه آخر من أوجه تعلم لغة ثانية؛ لأن اللغة الهيرية غدت لغة التعليم المنظم، واللغة الهيروغليفية لغة ثانية.

2 - تعلم الإغريقية للرومان: على الرغم من أن الإغريق عرفوا بالتدريس المنظم ما بين [4ق.م ← 2ق.م]؛ غير أنه اعتبر تعلم أحدى اللغات؛ لأن الإغريق كانوا يعتبرون باقي اللغات - عدا لغتهم - لغات بربرية لا تستدعي تعلمها، والاهتمام بها.

المرحلة الثالثة [من الرومانية القديمة إلى التجدد؛ تعلم اللغات الحية]:

- وتنبع بتعليم الرومان اللغة الإغريقية (لغة البهبة والنفوذ)، وذلك في بحر القرن الثالث قبل الميلاد.

- حيث اعتبرت العائلات الأرستقراطية تعلم لغة ثانية من أولوياتها؛ فالطفل الروماني يؤجر له عبد، أو أمّة إغريقية لتعلمها اللغة الإغريقية فيتعلم القراءة، والكتابة.

ـ المرحلة الرابعة [اللاتينية من لغة ميتة إلى لغات حية؛ 16ق.م ← 19ق.م]:

- تطورت الرومانية إلى اللاتينية، إلى أن أصبحت شيئاً فشيئاً تهيمن على روما القديمة. ساهمت في انتشارها الديانة المسيحية فقدت معظم الأوطان الأوروبية، وشمال إفريقيا، وكذلك البلقان تتحدث بها. كان ذلك أوائل القرنين

الميلادية، فأصبحت اللاتينية اللغة العالمية للثقافة، والفلسفة، والدين، والقانون، والحكم، والتواصل.

- ثم انقسمت اللاتينية إلى لاتينيتين (أواخر القرن 5 الميلادي):

أ - لاتينية كلاسيكية: وسميت أيضاً باللغة العالمة (Langue Savante)، اقتصر استعمالها بالكنائس، وللكتابة الأدبية.

ب - لاتينية جماهيرية (لغة الجماهير): وسميت أيضاً باللغة العامية (Langue Vulgaire أي: للاستعمال اليومي بين عامة الناس).

ومن منطق تطور اللغات؛ تطورت اللاتينية إلى لهجات، ثم تحولت بدورها مع مرور الزمن إلى لغات كـ: الفرنسية، والإيطالية، والإسبانية، والإنجليزية... إلخ، واحتلت شيئاً فشيئاً مكانة اللاتينية، التي تقلصت مساحة استعمالها لتصبح لغة ميّة تعلم مجرد ترف فكري؛ أي باعتبارها لغة ثانية.

- أما ما يخص طريقة تعلم اللاتينية لغة ثانية؛ اعتمد فيها الحوار، التكرار وسيلة للتعليم.

1 - المعلم Ascham، وLocke، وMontaigne (ق 16 ← ق 17)

يعتبر المعلم Roger Ascham [1515 – 1568]؛ أحد أكبر المثقفين في زمانه، الذين يمثلون التربية الكلاسيكية بإنجلترا.

عرف بتعليمه لغة اللاتينية خاصة للعائلات النبيلة؛ حيث كان معلماً للأميرة Elizabeth في الفترة الممتدة بين [1548 و 1550]، ثم غدا سكرتيرها الخاص لما أصبحت ملكة إنجلترا.

اشتهر بعد وفاته (1570) بمؤلفه الموسوم بـ: سيد المدرسة le Maitre d'école = (The Schoolmaster)

- ويضيف Claude Germain scham من خلال دراسته لتطور تعليم اللغات؛ إن المعلم اعتمد أساليب أخرى لتعليم اللغة الثانية (اللاتينية)، والمتمثلة في:

- الترجمة المضاعفة للمبتدئين.

- إعادة تشكيل النص من شعرى إلى نثري.
- التخلص.
- التكرار.
- عدم تلقين القاعدة النحوية.

❖ وستمر المرحلة الرابعة إلى غاية ق 17.

2 - طريقة كومنيوس؛ (كومنيوس والصور. ق 17).

- يزغ في نهاية القرن السادس عشر، وبداية القرن السابع عشر أكبر عالم تدريس؛ ألا وهو كومنيوس (Comenius) مؤسس تعليمية اللغات. كما أنه كاتب وعالم في اللاهوت، والأداب القديمة.
- ويقصد كومنيوس بالتعليمية أنها فن التدريس، ويتجلّى ذلك في كتابه (التعليمية الكبرى) Didactica-Magna [1638]، ويعرفها على أنها الفن العام للتعليم في جميع المواد، ويقول كومنيوس أن التعليمية - "تهدف إلى أن تجعل تعلم اللغات سريعاً وفعلاً وممتعاً". (2). كما عرفت طريقة في التعليم باعتمادها على الصور.
- وعليه يمكن القول أن مصطلح = تعليمية = نسب لأول مرة لتعليمية اللغات، ثم اتسعت دائرة استعماله ليشمل تعليمية المواد الدراسية الأخرى، بالإضافة إلى مفهوم السرعة، والفعالية، والإمتاع الذي اعتبر هدفاً للتعليمية مع كومنيوس، وبقي هدفاً منشوداً لها إلى وقتنا الحالي.
- ويدرك Claude Germain Comenius اهتم في أبحاثه عن أصل اللغات، كما أنه اعتقد بوجود قواعد لسانية عالمية، وهذا (ما يسعى إليه تماماً) العالم الأمريكي الجنسي Noam Chomsky (Noam Chomsky) للكشف عنه، فضلاً عن أنه (Comenius) يسعى إلى خلق لغة عالمية مثالية؛ لغة مصنوعة أسمها بـ: Panglottie.

- ويقول Claude Germain Jean: إنّه من غير الإنصاف ألا نذكر مدح Comenius لـ Piaget، حيث يقول فيه(3):

- "من خلال مفارقة تعليمية، ومن وجهة نظر تاريخ العلوم؛ فإن هذا العالم في ما وراء الطبيعة الذي كان يحلم بعلم كامل؛ أسهم من خلال كتابه التعليمية الكبرى =، وتحليلاته المتميزة؛ في إنشاء علم التدريس، ونظرية في التعليمية تعكس نظرة التدريس في المستقبل. ونستطيع القول إنه من هنا، ومن دون أي شك؛ هدفه المنشود" - (بياجي، 1957).

- وبهذا الشكل يمكن اعتبار Comenius؛ أب التعليمية.

3- التعليم التقليدي للغات؛ طريقة النحو والترجمة:

- استمرت نماذج تعليمية اللغات في التجدد شيئاً فشيئاً إلى غاية ظهور طريقة "النحو والترجمة". (غالباً ما تسمى بالطريقة التقليدية أو الكلاسيكية).

- اشتهرت في أواخر القرن التاسع عشر (ق 19)، وعلى الرغم من أنها كانت مهيمنة في وقت من الأوقات؛ إلا أنها لم تعد تجدي نفعاً في أوقات لاحقة.

- ويدرك Claude Germain Besse؛ أن (1985) يعتبر أن طريقة النحو والترجمة:

- لم تفض إلى كفاءات، على الرغم من الساعات المكثفة من الدراسة.
- وعلى مدى ثمان، أو عشر سنوات؛ لم توجد قدرات، ولا كفاءات على مستوى الكتابة - خصوصاً ..

- اعتبار اللغة قائمة من الكلمات.

- الجمل المقترحة في طريقة النحو، والترجمة؛ جمل مصطنعة، وغير حقيقة.

- الترجمة كلمة بكلمة؛ لا تعكس المعنى الكامل، وال حقيقي.

- لا يعتمد فيها على النظريات اللسانية، والنفسية، والتربوية.

٤- محاولات للإصلاح - (الربع الأخير من القرن التاسع عشر)

أ- الطريقة التسلسلية:

- جاءت الطريقة التسلسلية محاولة للإصلاح، ولمواجهة نقصان طريقة النحو والترجمة، وذلك على يد Francois Gouin (1880)، وهي الطريقة الأكثر شعبية - حينها - لتعليم الإنجليزية لغة أجنبية، وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية أوائل القرن العشرين، وقد اعتبر فيها الانغماس اللغوي أولوية لتدريس اللغة الأجنبية.

- يقول Gouin: "إن تعلم اللغات بمنزلة سكة حديدية معنوية لتجارة العقول(4) ذلك أنها مرآة للعقل البشري، وقناة تعبر من خلالها ثقافة معينة.

من مبادئ الطريقة التسلسلية:

- إعطاؤها الأولوية للتعبير الشفوي، ويليه التعبير الكتابي.

- اعتمادها التكرار، والتالي في الأحداث - لذلك سميت بالطريقة التسلسلية ..

- لا مجال فيها للخطأ داخل القسم.

- الوسائل التعليمية عند Gouin هي: القاعدة النحوية، والقاموس. (أي إنها لا تبعد كثيراً عن طريقة النحو، والترجمة).

- تعد الطريقة التسلسلية؛ أقدم المقاربات الطبيعية.

ب- الطريقة المباشرة: [نهاية القرن 19 ← بداية القرن 20]

- تداول استعمالها، وتطبيقاتها كل من الألمان والفرنسيين، كما عرفت في الولايات المتحدة الأمريكية بأماكن محدودة.

تتأسس الطريقة المباشرة على المبادئ التالية:

- تعلم اللغة لغرض التواصل (يتعلم المتعلم كيف يسأل، وكيف يجيب، وأن يفكر باللغة الثانية).

- الأولوية للاستعمال الشفوي.
- النطق الصحيح ضروري باللغة الثانية، فلا مجال للخطأ.
- تقديم مهارة الحديث ثم تتميم القراءة، والكتابة.
- اللغة الشفوية المستعملة؛ هي اللغة اليومية.
- يدرب المتعلم على استعمال جملة كاملة عكس ما كانت عليه طريقة النحو، والترجمة التي اعتبرت اللغة قائمة من الكلمات.
- دراسة القيم الثقافية للغة الثانية من تاريخ، وجغرافيا... إلخ، فالمتعلم يفكر باللغة الثانية.
- على المتعلم أن يكون طرفاً فعالاً؛ بحيث يجيب عن الأسئلة التي يطرحها المعلم، وأن يقرأ بصوت عالٍ يسمعه زملاؤه.

فاعلية الطريقة المباشرة كما بينها Claude Germain :

- لقد أظهرت الطريقة المباشرة بعض التفوق، والنجاح خاصة بالمدارس الخاصة؛ فهي صعبه التكيف في المدارس العامة؛ إذ على المدرسين التحدث باللغة الأجنبية كتحدثهم باللغة الأم.
- كي تكون ذات كفاءة؛ لا بد أن تعلم اللغة الثانية بمقدار زمني مماثل للمقدار الزمني الذي تدرس به اللغة الأولى.
- غير مؤسسة على منهجية واضحة؛ بل مؤسسة على خلفيات، ومبادئ عفوية حدسية.
- ترفض تماماً الترجمة وسيلة للتعلم.
- تساهم في نشر وتأسيس بعض المبادئ والتقنيات البيداغوجية:

 - سؤال ← جواب شفوي.
 - الوسيلة التعليمية ← الصورة.
 - اعتمادها النصوص السردية.

المرحلة الخامسة [القرن العشرون (ق 20)؛ الحقبة العلمية]:

1 - التيار التكاملي: ويضم الطرائق التي تركز على طبيعة اللغة، وعلى التعلم، وهو نتاج للتحول الفكري، واللغوي مع ظهور اللسانيات، والعالم السويسري Ferdinand De Saussure (1857 - 1913). حيث نمت الحاجة - مع نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين - إلى جعل الدراسات اللسانية علمية، ومستقلة عن بقية العلوم الأخرى في الوقت نفسه⁽⁵⁾، مما أدى إلى ظهور طرائق حديثة في تعليمية اللغات.

1 - الطريقة السمعية الشفوية (بأمريكا):

- ظهرت إبان الحرب العالمية الثانية، بعد طريقة الجيش؛ التي جاءت تلبية لحاجة الجيش لتعلم لغة العدو، وبأسرع وقت ممكن، مما أدى بهم إلى استدعاء لسانيين للقيام بالمهمة. ومن هؤلاء اللسانيين يذكر Leonard Bloomfield. لكنها لم تدم سوى سنتين، فكانت سبباً غير مباشر في نشأة الطريقة السمعية الشفوية.

- انتشرت بالمدارس وبين عامة الناس، حيث ساهم في انتشارها رواد اللسانيات التطبيقية أمثال: Robert Lado، Charles Fries، Brooks، وPolitzer وغيرهم.

1 - طريقة (SGAV): (البنيوية الكلية؛ سمعية بصرية)

- بعد أن أصبحت اللغة الإنجليزية أثناء (جع 2) لغة التواصل العالمي؛ أضحت وضع اللغة الفرنسية في تدهور كبير. فعمد وزير التربية الفرنسي إلى إنشاء فرقه بحث تكرس الاشتغال على المصطلح الفرنسي، ورغبة منه في جعل الفرنسية لغة التعامل مع دول العالم.

- في هذه الأثناء، وخلال الخمسينيات من القرن الماضي؛ وضع Petar Guberina - من جامعة الصوتيات في زاغرب (يوغسلافيا سابقاً) - القواعد النظرية لطريقته (SGAV) ثم انضم إليه Paul Rivenc من المدرسة العادية العالمية - Saint Clou (فرنسا) للتفصيل في مبادئ

- تطبيق الطريقة البيداغوجية لـ(SGAV).
- ومنذ 1960؛ التحق بهما (Raymond Renard) من الجامعة الدولية بـ(Mous) في بلجيكا.
- أول درس تم إعداده حسب منهجية (SGAV)؛ سنة 1962، واعتمد باسم طريقة [VIF] (Voix et images de France) حيث تم تطبيقها على أطفال من 8 سنوات إلى 11 سنة [مجلة Bonjoue Line 1963]. وشيئاً فشيئاً وسعت لتشمل لغات أخرى كـ:
- الإنجليزية، والألمانية، والإسبانية، والروسية، والإيطالية، والصينية،
 - واليابانية الخ، كما سميت [Vif] أيضاً بطريقة (Saint-Clou) - [Zagreb]

٣- المقاربات التكاملية:

١- التكاملية لـ(Nemni) :

- اشتهرت ببريطانيا مع زعيمها (Nemni)، وذلك في بداية السبعينيات.
- ساهم الإنتاج، والتجريب على الوسائل البيداغوجية في التطوير التدريجي لمبادئ المقاربة.

٢- المنهاج متعدد الأبعاد:

سنة 1985؛ طالب أعضاء الجمعية الكندية لأساتذة اللغة الثانية (ACPLS) (Association Candienne des Professeurs de langues secondes) بدراسة موسعة تشمل الإقليم الكندي، تهدف إلى تفحص وضعية تعلم الفرنسية لغة ثانية في الوسط التعليمي المنظم، والقيام بالتوصيات الازمة إذا اقتضى الأمر.

في هذه الأثناء؛ استدعي H.H Stern للتوسيع في القواعد النظرية لـ: المنهاج متعدد الأبعاد؛ الذي طوره في بحر الثمانينيات من القرن العشرين، وتتابع دراسته . Stern بعد وفاة Raymond le Blanc

2. التيار اللساني: (طرائق مستوحاة من تصور لطبيعة اللغة، وتمرّكز على التعليم).

1-2 الطريقة الشفوية أو السياقية:

ترجع أصول الطريقة الشفوية، أو السياقية إلى لسانين تطبيقيين لسنوات 1920 - 1930. وبصفة خاصة يذكر Horold Palmer و A.S Hornby (هذا الأخير متأثر بالأعمال التي قام بها اللسان OTTO jespersen، وعالم الصوتيات البريطاني Daniel Jones، وكذلك تأثيره بالطريقة المباشرة).

ولا تزال الطريقة السياقية البريطانية تستعمل في أيامنا في بعض الأوساط المدرسية، خاصة لتعليم الإنجليزية لغة ثانية - على حد قول Claude Germain.

2- المقاربة التواصلية:

جاءت متزامنة مع ظهور اللسانيات الشومسکية (Chomskyenne) التوليدية التحويلية - بالولايات المتحدة الأمريكية.

ويشير Claude Germain؛ إلى أن اللسانيات الشومسکية ليست مصدراً للمقاربة التواصلية، لأن مؤيدي التوجه التوليدية التحويلي؛ يعتقدون أن اللغة ليست أداة للتواصل ولكن وسيلة للتعبير عن الفكر (لهذا الشأن يسمى أيضاً بالتوجه الذهني)، كما أن التوجه التوليدية التحويلي؛ لم يكن موجهاً مباشرة لتعليم اللغات.

ويخلص الكاتب في نهاية حديثه عن المقاربة التواصلية إلى أنه: ليس من السهل لتعليم لغة ثانية؛ الحصول على وثائق أصلية، وخاصة عند تعليم لغة ثانية في وسط لا يتكلمها، ولا يكفي الرجوع لوثائق أصلية لتطوير بيداغوجية حقيقية للأصالة.

3. التيار النفسي: ويضمّ الطرائق، والمقاربات التي تتمركز على التعليم.

٣- الطرائق التي تركز على شروط التعلم:

١.١.٣ الطريقة المجتمعية: وتسمى أيضاً طريقة Curran؛ نسبة إلى رائدتها الأمريكي (Curran)، فالطريقة موجهة لمتعلم راشد، وتسعى إلى جعل معلم اللغة الثانية مرشد لساني، يساعد المتعلم على تجاوز مشاعر الإحباط عند تقديمها للإجابة الخاطئة، ويحاول توجيهها إلى طاقات إيجابية لمساره التعليمي للغة الثانية.

تهدف الطريقة المجتمعية إلى تمكين المتعلمين من استعمال اللغة الثانية باعتبارها وسيلة للتواصل الاجتماعي؛ أي التمكّن من التواصل باللغة الثانية كالمتكلّمين العاديين؟ وأن يتعلم المتعلم كيف يتعلم، ويصبح شيئاً فشيئاً مسؤولاً عن تعلمه (استقلالية المتعلم، أو التعلم الذاتي).

كما يضع Curran ستة عناصر يراها مهمة لتفعيل تعلم مريح للغة ثانية.

وهي:

- على المتعلم إبلاغ غيره بما يرغب في التواصل به ولكن بلغته الأولى، للتأكد من فهمهم، فيضمن بذلك إحساسه بالأمان تجاههم إذا ما حدثهم باللغة الثانية.

- إثبات الذات؛ أن تتحلّ للمتعلم مجالاً لإثبات الذات، ودمجه بسرعة في التعلم.

- الانتباه المستمر.

- التأمل في اللغة، وفي مسار التعلم.

- دمج وسائل تعليمية جديدة.

- تمييزه بين العناصر المتعلمة من اللغة الثانية، ومعرفة العلاقات بينهم.

كما يعتبر Curran؛ أن تعلم لغة ثانية يفرض تحولاً في الذات، وتحولاً كاملاً في الشخصية، عكس ما نعتقد عادة، ولا يعني بذلك العناصر الثقافية فقط؛ ولكن المظاهر العاطفية، والوجودانية أيضاً، كما يعتبر أن تعلم لغة ثانية قرار والتزام شخصي.

3.1.3 طريقة الصمت:

وهي الطريقة المفضلة لدى Cable Gattegno (متوفى سنة 1988)، وتسعى (طريقة الصمت) إلى تعويد المتعلم على استعمال اللغة باعتبارها وسيلة للتعبير عن الأفكار، والمشاعر، والأحساس.

ويؤكد (Gattegno) أنه: "على المتعلم أن يتعلم لغة ثانية (التعلم الذاتي) فتعلم لغة ثانية (التعلم الذاتي) فتعلم لغة ثانية قائم على مسار المتعلم في تطوير شخصيته، ولاسيما استقلاليته، وتحمله المسؤولية"(6)، كما يشجع (Gattegno) المتعلم؛ على أن يعتبر من نشاطه في التعلم، ومن أخطائه، انتلاقاً من نقه الخاصة لذاته، الذي يطوره خلال تعلمه.

ملحوظة: من مبادئ طريقة الصمت: التمكن من قواعد اللغة.

3.1.3 المقاربة الطبيعية:

جاءت فكرة اقتراح = طريقة طبيعية= نتيجة لخبرة Tracy Terrell أستاذ اللغة الإسبانية بجامعة كاليفورنيا. حيث عرض تصوريه لتعليم اللغات سنة 1977؛ وذلك في مقالة كتبها بالمجلة الأمريكية (Modern Language Journal) "مجلة اللغة الحديثة". ومنذ هذا التاريخ: العديد من الخبراء، والتجارب لطريقته (الطبيعية)؛ طبقت على مختلف المستويات التعليمية، والعديد من اللغات.

3.1.3 طريقة الحركة:

صممت طريقة الحركة سنة 1965، من طرف James Asher أستاذ علم النفس بجامعة San. Jose State في كاليفورنيا (Californie)، ويطلق عليها أحياناً المقاربة المتمحورة على الفهم؛ لأنها تولي اهتماماً كبيراً لفهم الشفوي، على عكس الطرائق الأخرى - كالطريقة الطبيعية - أين يجبر المتعلم على الحديث باللغة الثانية منذ الدرس الأول.

ويمكن اعتبار طريقة الصمت امتداداً لطريقة English Through Actions لـ Dorothy Palmer و Harold Palmer (سنة 1925)، كما لها الكثير من التشابه مع رؤى Krashen (المقاربة الطبيعية)، وذلك من حيث إنها تولي أهمية لفهم، مع اجتناب وجود القلق.. الخ.

٥-١-٣ الطريقة الإيحائية:

طبق علم الإيحاء، والدراسات الإيحائية في الميدان التعليمي - أو البيداخوجي - مع Georgi Lazanov من صوفيا (بلغاريا. سنة 1965)، وغموض فكرة الطريقة الإيحائية؛ يتجلّى في أنه بالإمكان تعلم لغة ثانية أسرع على الأقل 25 مرة مما نقوم به في الطريقة العادية. لهذا الشأن؛ يذكر Lazanov أنه يكفي أن نهدم الحاجز النفسي الذي يعرقل عملية التعلم، كعدم الثقة في النفس، أو الخوف من عدم النجاح في عملية التعلم، وبذلك يتحقق الفرد. وفي كل الحالات؛ يبدي المتعلم مخرجات لغوية متدنية مقارنة مع ما يجب أن يحققه إذا تخطّى حاجزه النفسي، إذ السر يكمن في استثمار كل طاقاتنا الإنسانية - عموماً ..

ويمكن أن نقدر؛ أننا لا نستعمل عادة في تعلم لغة ثانية سوى 4% من قدراتنا العقلية.

وبغية الاستعمال الجيد لقدرата العقلية؛ (يعتقد Lazanov) أنه علينا "الإيحاء لأنفسنا".

ونخلص إلى أن؛ الدراسات الإيحائية تهدف إلى تحرير المتعلم من خوفه خشية الوقوع في الإخفاق، ورفع الحاجز التي تعرقل عملية التعلم.

٦-١-٣ المقاربة المتمحورة على الفهم:

تتميز المقاربة المتمحورة على الفهم؛ باستحضارها لأنواع متعددة من النماذج لتعليمية الفهم، إلى درجة التأكّد من مرحلة الفصل بين الفهم الشفوي، والإنتاج الشفوي، ولو أن الأمر تعلق بمقارنة غير منتشرة - يقول Claude Germain - إلا أننا نعتقد بفائدة تأخرنا قليلاً، آخذين بنظر الاعتبار المنفعة التي تقدمها لنا المجموعة الجديدة من الاقتراحات، والمبادئ المنظمة قصد تيسير تعلم لغة ثانية(7).

أما الأعضاء المعاصرون، والمشهورون المؤسسون للمقاربة المتمحورة حول الفهم فهم: James Asher (أسس سنة 1965 مبادئ مقاربته = طريقة الحركة) بالإضافة إلى ste-phen D. Krashen: (طور هذا الأخير بالتعاون مع Tracy Terre المقاربة الطبيعية) و Valerian Postovsky (المتوفى سنة 1977، حيث قارب من الانتهاء من بحوثه حول موضوع الدفاع عن اللغة مع بداية السبعينيات في جامعة Monterey ب كاليفورنيا) وأخرون.

وفي الإطار التطبيقي، وعلى درجة من الأهمية (يذكر Claude Germain أن جامعة Ottawa أعادت صياغة مقتضيات اللغة الثانية لطلابها بمصطلح: المهارات المفتوحة، وعمدت إلى تسطير قرابة ستين درساً سنوياً متمحورةً حول الفهم سنوياً).

ويمكن اختصار الطرائق، والمقاربات في الجداول التالية:

الجدول الأول: [الطريقة أو (المقاربة) وطبيعة اللغة].

المقاربة / الطريقة	مفهوم اللغة
السمعية الشفوية	بنية لسانية: شكلية
التكاملية	معجم + بنية
SGAV	معجم + نطق
الإيحائية	معجم + نطق
ال التواصلية	تداولية دلالية
الطبيعية	
الحركة	
الفهم	
عن طريق الصمت	تعبيرية
المجتمعية	تفاعلية

طبيعة الثقافة:

الثقافة في كل الطرائق، والمقاربات تعكسها اللغة الثانية المتعلم. إلا أنه في الطريقة الإيحائية؛ فالثقافة تعكسها الفنون الجميلة التي من خلالها تتعلم اللغات الثانية: الأدب، والرسم، والموسيقا... الخ.

الجدول الثاني: الطريقة (أو المقاربة) وطبيعة علم النفس.

تصور علم النفس	المقاربة / الطريقة
سلوكي	السمعية الشفوية
سلوكي	التكاملية
الجلطالية	SGAV
معري	التواصلية عن طريق الفهم
المعلم	الطبيعية
وظيفي عصبي	عن طريق الحركة
تطورى	الصمت
	المجتمعة
إيحائى	الإيحائية

كلمة لا بد منها:

من خلال المسح التاريخي لتعليم اللغات، 5000 سنة من التاريخ الذي قام به الكندي Claude Germain؛ يلاحظ جلياً وجود ثغرة في التفكير اللساني عبر الحضارات الإنسانية، يفسره تغييب حضارات شهد لها العالم بتراثها العريق، الذي تجذر في صلب الحضارة الإنسانية؛ كالحضارة الصينية، و اليابانية، والحضارة الهندية التي اشتهرت بالدراسات الصوتية مع العالم الكبير الهندي Panini، وذلك في بحر القرنين الرابع، والخامس قبل الميلاد.

ومن يطلع على كتاب الباحث اللساني - هياكاوا - (Hayakawa)، وعنوانه (اللسانيات الشرقية Orientale Linguistique)؛ سيكتشف أنه توجد حقائق كثيرة أتت بها الدراسات الشرقية حول الظاهرة اللغوية وتعليم اللغات.(8) كما تم تغيب ذكر الحضارة العربية، بما يُحدث القطعية في تسلسل التاريخ الإنساني لتعليم اللغات، وليس تراث التفكير اللساني العربي وحده "المنسي" في هذا المقام؛ بل إن العربية ذاتها باعتبارها نمطاً لغويّاً، لا تجد حظها عادة عند استعراض اللسانين لنماذج اللغات في العصر الحديث"(9)، ويشير الدكتور عبد السلام المسايدي؛ إلى أن للعنصر الديني أثره في الغفلة عن التراث اللغوي العربي(10) ذلك أن قضايا اللغة كانت ملزمة لقضايا المعتقد في كل الحضارات الإنسانية التي عرفت بكتاب سماوي(11).

وعلى الرغم من كل ذلك؛ فتعليم اللغة العربية فرض وجوده بالقوة في الكتاب وهو يطرح فكرة تعليم اللاتينية لغة ثانية؛ حيث مثل لتعليمها، وكيفية تعلمهم لها بالمسلمين وهم يحفظون كتاب الله.

يقول Claude Germain: "في هذه الفترة التي كان يحفظ فيها التلاميذ الزبور عن ظهر قلب (فالحفظ عن ظهر قلب هو المعرفة...) يعرضونها، ينشدونها، وهم يُؤرجحون أجسامهم على نحو اليهود، وال المسلمين، وهم يحفظون التوراة والقرآن".(12)

أضاف إلى ذلك؛ وهو يعرض لطريقة تعليم اللاتينية؛ يطرح مسألة تحريف الإنجيل - الكتاب المقدس - إذ يقول: "كي يعود السيد (Le Maitre) تلاميذه تعلم اللغة؛ يقترح عليهم نصوصاً صغيرة، أو أمثلاً للحفظ عن ظهر قلب، وهي نصوص مستوحاة من الإنجيل مع التعديل في بعض الآيات"(13).

خاتمة:

وبهذا نكون قد عرضنا لأهم الطرائق، والمقاربات لتعليم اللغات من خلال 5000 سنة من التاريخ، كما بينها Claude Germain - في الكتاب السابق

ذكره .. ويبقى هاجس البحث عن الطريقة - أو المقاربة - المثلى التي تكفل تحقيق النجاعة في تعليمية اللغات، هذا من شأنه أن يدفع الباحثين في مجال اللسانيات التطبيقية، وتعليمية اللغات - اللغة العربية على وجه خاص - للبذل، والبحث المستمر عن سبل راشدة تكفل تحقيق الرقي للغة العربية، وإعطائها المكانة التي تستحقها بين اللغات.

وتبقى الترجمة؛ الميثاق اللغوي الذي ينير الدروب، ويوضح السبق، ويسهل الآفاق بين الأمم، فتشييع بذلك الحرية الفكرية، وتنصر المعارف الحديثة؛ لتبقى زمام المبادرة التاريخية للعلماء العاملين "وقل اعملوا" (14).

هوماشر:

❖ الكتاب محل الدراسة؛ اقترح علينا (فوج اللسانيات التطبيقية وتعليمية اللغة العربية)، في مرحلة الماستر من طرف الدكتور: محمد صاري؛ أستاذ مكلف بالمحاضرة في مقاييس بناء المناهج التعليمية، خلال السنة الجامعية: 2010 - 2011.

1- كومنيوس (Comenius)؛ الاسم اللاتيني من الأصل التشيكى (Komensky) (1592 - 1670). ينظر المرجع نفسه. ص: 85.

- هو أبو التربية الحديثة؛ ولد في 28 آذار 1592، وتوفي عام 1670، تعلم، ومارس التعليم، والتبيير في الكنيسة البروتستانتية، وكتب أكثر من 154 كتاباً. كرمّمه التشيكيون، السلوفاكيون، وحددوا 28 آذار ذكرى ميلاده موعداً لعيد المعلم، وطبعت تشيكياً صورته على ورقة العشرين كورونا.

ينظر: جان عبد الله توما. التعلم والتعليم - مدارس وطريق - المؤسسة الحديثة للكتاب - لبنان. ط1. 2011. ص71.

2- C.Germain المرجع السابق ص: 85.

3. المراجع نفسه. ص 94
4. المراجع نفسه. ص 114
5. مازن الوعر. قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة - مدخل دار طлас للدراسات والترجمة والنشر. ط.1. 1988. ص 63.
6. C.Germain المراجع السابق ص: 233
7. المراجع نفسه. ص 283
8. مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، دار طлас للدراسات والترجمة، والنشر، ص 1989 ، 1 ص 20
9. عبد السلام المسدي. التفكير اللساني في الحضارة العربية. الدار العربية للكتاب. ص 22
10. المراجع نفسه. ص 23
11. C.Germain المراجع نفسه. ص 55
- 12.
13. المراجع نفسه. ص 55
14. الآية 105 من سورة التوبة

جيمس جويس البطولي والكوميدي

فينتان أوتول

ترجمة واعداد: توفيق الأسد

بمناسبة صدور كتاب "جيمس جويس، سيرة حياة جديدة" من تأليف "غوردون بوكر" عن دار نشر "فارار، شتراوس أند دير" في (608) صفحات، نشر "فينتان أوتول" ^{*} المقالة التالية في مجلة "نيويورك ريفيو أوف بوكس": في عصر يوم 29 أيار (مايو) 2002، حطت طائرة تابعة للحكومة الأيرلندية في مطار دبلن. عند مدرج المطار كان رئيس الوزراء الأيرلندي وعدد كبير من الصحافيين والإعلاميين في انتظار وزيرة الثقافة الأيرلندية "سيل دي فاليرا" التي هبطت درجات سلم الطائرة وهي تحمل حقيبة (أو هل نقول وعاء ذخائر مقدسة؟) تحوي خمسمئة ورقة تقريباً. وقد منح الصحفيون لحظة عن الشحنة الثمينة: إنها المسودات الأولى لثمانية فصول من رواية " يوليسيز" وتصحيحات مسودات طباعة

* فينستان أوتول: ولد عام (1958) في دبلن. وهو ناقد وصحفي ومؤرخ وكاتب مقالات سياسية أيرلندي.

رواية "فينيفانس وايك" لجيمس جويس (1882-1941). وقد اشتريت هذه بمبلغ 12.6 مليون جنيه إسترليني أو (15.5) مليون دولار أمريكي. وقد أعلنت "دي فاليرا"، التي هيمن جدها "إيامون دي فاليرا" على ميدان السياسة في أيرلندا بين ثلاثينيات وستينيات القرن العشرين، حين كانت أعمال أشهر الروائيين الأيرلنديين محظورة في أيرلندا، أعلنت أن وصول هذه الذخائر المقدسة إلى دبلن "حدث جليل في تاريخ أيرلندا الأدبي والثقافي".

بالنسبة إلى أولئك الذين عرّفوا الإثارة الناجمة عن قراءة جويس حين كان ما يزال يعتبر مؤلفاً فضائحيًا لكتب قذرة، تعتبر هذه لحظة حلوة مشوبة بالمرارة. كان أمراً جيداً بالفعل أن واحداً من أعظم الأيرلنديين قد تم تكريمه في وطنه الأصلي، خاصة في المدينة التي كانت، حتى حين غادرها للمرة الأخيرة عام 1912)، عالمه الخيالي. ولكن جويس هو في الحقيقة قذر وفضائحي. هذه الصفحات الثمينة التي دفعت الحكومة الأيرلندية مقابل كل واحدة منها ثلاثة ألف دولار أمريكي، تفوح منها فعلاً رائحة الجنس والغائط والسوائل البدنية. إنها منقوعة بالأفكار المحظورة والرغبات الشائنة، بالأسرار والتجميد والجنس. فهي لم تكتب لتصبح ذخائر مقدسة. ربما كان الحظر والاحتقار مصيرًا قاسياً عانى منه جويس خلال حياته، ولكن الارتفاع به إلى درجة القداسة بعد وفاته ليس بالضرورة بالمصير الأفضل.

ومع ذلك فإن هذا الآثم العظيم، الذي كان ذات مرة أدبياً بشفياً، اعتبرت الروائية البريطانية الشهيرة "فرجينيا وولف" روايته " يولسيز" عملاً مترعاً بالجهل وقلة الأدب" و "سائلًا مقرزاً يبعث على الفتن" صادراً عن شغيل علم نفسه بنفسه، يبدو الآن وكأنه محظوظ عليه أن يصبح قديساً. فليس هو الآن مجرد شخصية أيرلندية رسمية عالية المقام بل وشخصية أوروبية رسمية أيضاً: ففي عام 2009 وضعه "جان - كلود تريشيه"، رئيس "المصرف المركزي الأوروبي"،

ضمن الثالوث المقدس الذي يعرف مصطلح "الأوربية"، وهو مصطلح يعني كما أفاد: "أني أعيش في جو أدبي معاصر متاثر على نحو مباشر وغير مباشر بالتشيكي كافكا والأيرلندي جويس والفرنسي بروست". حين كان جويس الشاب يشعر بالملل حتى الجنون وهو يعمل في روما كاتباً مراسلاً لمصرف "ناست - كولب أوند شوماخر"، فإنه لأمر باعث على الارتياح أن نعرف أنه سيكون ذات يوم إحدى الدعائم الثقافية لعملة اليورو.

قد لا يكون هذا التمجيل سيئاً إلى ذلك الحد، ولكن من الصعب إلا نشك في أن جويس يُجعل أكثر من أن يُقرأ. فجويس القذر الزلق الصاحب المجنون والمضحك إلى حد هستيري، الذي في الكتب شيء، أما الشهيد الفني للحياة، البطل الذي يتخلّى عن كل شيء في سبيل الفن، فهو شيء آخر تماماً. لقد أنفق جويس الكاتب حياته وهو يهدم الحكايات المتوارثة من كل نوع. فجويس الكاتب من ناحية أخرى يلائم تماماً حكاية قديمة سابقة متضمنة في كلمات قليلة على لسان إشعيا في "العهد القديم": "محتقر" ومخذولٌ من الناس رجل أوجاع ومخثير الحزن وكمستَّر عنه وجوهنا محتقر فلم نعتد به" (إشعيا 53:3). هذه العبارات بالطبع استُخدِمت استعاديًّا لوصف يسوع من قبل أعدائه.

في عصرنا الدنليوي هذا يمكن قراءتها كأنها إنذار بتمجيد لجويس الذي صُلب من قبل كارهي الفن والجمال قبل صعوده إلى سماء العبادة الأبدية.

لقد ساعد جويس بنفسه على صنع هذه الحكاية. وإذا لم يكن قد صُلب فقد أُعدم حرقاً. لقد أحرق جيوردانو برونو بتهمة الهرطقة. وكانت حكايته واحدة من الأحداث التي أثرت في جويس إلى حد أنها اعتبرت محكماً له. فقد ذكره في واحدة من أولى المقالات التي كتبها كما ذكره في روايته "صورة الفنان شاباً". وبينما لم يلق جويس المصير نفسه الذي لقيه برونو إلا أنه كان يعتقد أنه شاركه المصير نفسه من خلال الاضطهاد الذي عرفته كتبه. ففي

عام (1919) صودرت وأحرقت نسخ من مجلة "لิตل ريفيو" لنشرها مقاطع من رواية " يولسيز" وذلك من قبل دائرة بريد الولايات المتحدة الأمريكية. قال جويس لراعيته "هارييت ويفر": "هذه هي المرة الثانية التي يتاح لي فيها أن أحرق وأنا ما أزال على هذه الأرض".

المثير للاهتمام هو أنه كان يفكر في تلك الحادثة التي جرت حين أحرقت تصحيحات مسودات طباعة أول كتاب نشري له (المجموعة القصصية: "سكن دبلن") من قبل الناشر "جورج روبرتس" الذي جبن أمام تهمة التشهير. ولكن ما جرى في الواقع أن الحرق كان جزءاً من أسطورة الشهيد التي اخترعها جويس لنفسه. فغوردون بوكر يقول في كتابه هذا الذي بين أيدينا إن الكتاب لم يُحرق بل جرى قصّ ورقه ليستخدم في التغليف. أما بالنسبة إلى جويس فإن حكاية الحرق تبدو أكثر درامية.

على كل حال، فقد عانى جويس من الفقر والعوز في بداية حياته، كما عانى من مرض عينيه الذي جعله نصف أعمى في السنين الأخيرة من عمره، كما أصيبت ابنته "لوسي" بالشيزوفرينيا (الفصام) وسبب له هذا الكثير من الألم والمشقة. إلا أنه نال بالتالي الكثير من العون من الأصدقاء ومن راعيته "هارييت ويفر" التي وهبته ذات مرة مبلغًا قدره 21,000 جنيه إسترليني أي ما يعادل خمسة ملايين دولار أمريكي بالمعايير الحالية؛ وهذا يعني أن أسطورة الفقر التي صيفت عنه لم تكن حقيقة.

ولكن هناك جانب آخر يتعلق بالاستشهاد، ألا وهو الاضطهاد. لقد عانى جويس فعلاً من الرقابة الصارمة التي سببت له سوء السمعة سواء على المستوى الرسمي وغير الرسمي. فرواية " يولسيز" التي نشرت عام (1922) لم يسمح لها بالتداول في الولايات المتحدة الأمريكية حتى عام (1936). كما أسماء

أشخاص كان من المفروض بهم أن يكونوا أكثر دراية بالفن والأدب شأن فرجينيا وولف وكذلك د. ه. لورنس، بشتى أنواع الأسماء والألقاب المشينة. ولكنه لم يعرف ذلك المصير الأكثر إيلاماً الذي قد يعاني منه الكتاب، أي اللامبالاة أو الإهمال. فمنذ أن نشر الجزء الأول من روايته "صورة الفنان شاباً" في مجلة "ذا إيفويست" وحتى وفاته عام (1941) كان جويس مشهوراً يجري الحديث عنه والكتابة حول أدبه والجدال حول موهبته.

ولكن حدة الكره التي أثارها جويس لقيت بالمقابل حماسة وكرماً من معجبيه. كان إلى جانبه محاربون كبار ومعظمهم من النساء، بمن فيهن زوجته "نورا بارنكل" و"هارييت ويفر" و"جين هيوب" و"مارغريت أندرسن" التي كانت على وشك أن تسجن لنشرها "يوليسيز" مسلسلاً في مجلتها "لิตل ريفيو". كما كان من مؤيديه "عزرا باوند" (الراعي الأكبر للحداثة) الذي دافع عنه بكل ما استطاع من حماسة وتفانٍ.

كما يشرح "بوكر" في هذه السيرة عن حياة جويس كيف نشأت فكرة كتابة "يوليسيز" في ذهنه. ففي عام (1904) (وهو العام الذي تدور فيه أحداث هذه الرواية)، تшاجر جويس وهو ثمل مع جندي في حانة وأنقذه شخص اسمه "الفرد هنتر"، وهو يهودي اشتهر بأنه ديوث، واصطحبه إلى منزله حيث يعيش مع زوجته "ماريون". (الشارع والزوجة وهنتر ... كل هذا كان البزة التي نمت منها "يوليسيز". فهنتر هو النموذج الذي بنيت عليه شخصية "ليوبولد بلوم" وأعارت زوجتها شهرتها واسمها على الأقل إلى شخصية "مولي بلوم" الذي كان لقب أسرتها الأصلي في الرواية "ماريون"). يقول "بوكر" مؤكداً أن كتابة "يوليسيز" كانت عبارة عن "تحويل حكاية إنقاذه من قبل ألفرد هنتر إلى هجائية دبلنية عظيمة.

هناك صعوبة أخرى في البحث عن الأحداث الحقيقية التي تفسر كتب جويس: إن عمل جويس مكون من أمور لم تحدث وأخرى حدث فعلاً له. مثلاً، إنه لأمر شديد الأهمية أن حياته في المنفى لم تأخذ شكلاً واضحاً. لقد عاش من سبقه وعاصره من الكتاب الأيرلنديين في لندن وعرفوا أنفسهم على أنهم بمعنى ما معارضون ومفسدون للمجتمع الإنكليزي. أما جويس فتجاهل لندن بكل بساطة في السنوات التي كان يبني نفسه بها، فتجنب تماماً المعضلة المتجلية في حاجة الكاتب الأيرلندي لاستعطاف الإنكليز وخداعهم. وكما شرح جويس نفسه لـ "آرثر باور" قائلاً: في لندن جو من السلطة والمال، فلا تكون لكتاب أهمية كافية. أما في دبلن من الناحية الأخرى فهناك نوع من الحرية اليائسة المتأتية من الافتقار إلى المسؤولية، فقد كان الإنكليز هم الحكماء عندئذ، لذا كان كل شخص يقول ما يريد.

وهناك غياب آخر مهم في كتابات جويس، فهو قد تمكّن من عدم التأثير بالحرب العالمية الأولى. لقد اضطر فحسب إلى الانتقال إلى سويسرا للهرب من الحرب. لم يستخدم جويس النكبة العظيمة التي عرفتها أوروبا في ذلك الحين، كما لم يستخدم الحداثة. لقد نشر "ت. س. إليوت" قصidته الشهيرة "الأرض الباب" في العام نفسه الذي نشرت فيه " يولسيز"؛ وهي قصيدة تأثرت كليةً بالحداثة والحرب. بينما لم يتأثر عمل جويس بالحرب، لا من حيث الشكل ولا المضمون.

إذا سقطت ضمن حسابنا قضية كون "جويس" شهيداً، فإن ما يتبقى لدينا هو الفراغات من ناحية ومن ناحية أخرى البحث عن الواقع الدنيوي الذي كان سبباً في روايات جويس العظيمة. هناك أولاً وقبل كل شيء شجاعة كبيرة في رغبته بالمرور بتجربة لغوية - عصبية ليس لها مثيل. في كتابته رواية "فينيفانس وايك" حفّز في نفسه عصفاً ذهنياً طوال عقد كامل، وهي حالة من الهوس

المترابط جعل فيها كل كلمة تخطر في ذهنه تتشظى وتقسم إلى كل معنى يمكن لها أن تحمله.

على المرء أن يشك في التحليل النفسي بالوكالة، ولكن كارل غوستاف يونغ الذي حرث في رواية " يولسيز" بروح فكهة وحاول أن يعالج "لوسيا" ابنة جويس، استطاع من دون شك أن يكشف شيئاً ما، فقال: "أسلوب جويس شيزوفريني بالتحديد، مع فارق أن المريض العادي لا يستطيع أن يمنع نفسه من الكلام والتفكير بتلك الطريقة المعهودة لدى الفصاميين، بينما قام جويس عن قصد وتصميم بتطوير تلك الطريقة بكل قدراته الإبداعية". لقد أراد جويس أن يكتب بذلك الأسلوب اللغوي المشوش عن قصد، وذلك ليجعل الآخرين يعتبرونه جنوناً مخيفاً. خلال تلك العملية أبدع "فينيغانس وايك" ، وهو عمل لا يشبه أي شيء سابق وربما أي شيء لاحق. لو أردنا التعبير بلغة دينية فإن لغته ليست لغة القديس بل لغة الشaman^{*} (2) الذي يتحلى بالشجاعة الكافية ليسكن في المجال المظلم الكامن خلف العالم العقلاني، وأن يعيد سرد الحكايات عما رآه (أو في حالة جويس ما سمعه) هناك.

بساطة أكبر، هناك البطولة التي ضاعت تماماً في كل ذلك التمجيد والشهادة: إنها شجاعة كوميديا جويس. في عام (1900) تحدث جويس ابن السابعة عشر أمام ندوة جامعية حول الدراما والحياة، فقال: " علينا أن نقبل بالحياة كما نراها أمام أعيننا، وبالرجال والنساء كما نلتقي بهم في العالم الحقيقي". ولكن هاتين المهمتين: أي قبول الرجال والنساء كما هم عليه فعلاً ثم التلذذ بـ "الكوميديا الإنسانية العظيمة" ليسا بالأمررين الممكن جمعهما معاً.

* الشaman: كاهن وساحر وطبيب ومنتبي عن المستقبل.

الواقعية المطلقة تهزم الكوميديا عادة. ولكن جويس نظر على نحو ثابت الجأش إلى الرجال والنساء كما لم يفعل ذلك أي كاتب من قبل: لقد نظر إلى حماقاتهم وخياناتهم وقسواتهم وأوهامهم الخادعة: إلى عقولهم الصغيرة القدرة ودواجهم السرية المشينة. من المدهش أنه رأهم أكثر كوميدية، فاستجاب لذلك ليس بالضحك القاسي النابع من الاحتقار، أو بالضحك المر على ما هو مناف للعقل، بل بالضحك الغفور النابع من تسامح لا محدود.

إن سيرة الحياة هذه التي كتبها "بوكر" تبدو قوية أكثر منها جميلة، ولكنها تحوي صورة جميلة واحدة: شكت "نورا" زوجة جيمس جويس إلى صديقة لها من أنها تجد صعوبة في النوم. وحين سئلت عن السبب قالت: "أذهب إلى الفراش ثم يبدأ ذلك الرجل الجالس في الغرفة المجاورة بالضحك المتواصل على ما يكتبه. أدق الباب عليه وأقول: توقف يا جيم عن الكتابة أو عن الضحك".

ولكن مجد جويس تجل في أنه رفض أن يتوقف عن أي منهما.

حلب في الأدب التركي الحديث مذكرات علي كمال أنموذجاً

* ت: عبد الستار الحاج حامد

ملخص

علي كمال روائي وصحفي وسياسي تركي من أبرز المفكرين والأدباء في الأدب التركي الحديث. نفي إلى حلب عام 1889م وأُعدم ميدانياً بسبب مواقفه السياسية عام 1922م. أقام علي كمال في ولاية حلب ست سنوات، عمل خلالها في وظائف مختلفة. أتيحت له فرصة التعرف إلى الولاية ومناطقها المختلفة. أعطى حيزاً لا يأس به لولاية حلب في مؤلفاته، ولا سيما مذكراته. قدم الكاتب معلومات قيمة تسلط الضوء على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية لولاية حلب في العقد الأخير من القرن التاسع عشر. تحدث عن الإيجابيات التي رأها في الولاية ولم يهمل ذكر سلبياتها، كما أورد بعض الحكايات الغربية المتعلقة بأهلها.

* حائز درجة الماجستير في الأدب التركي الحديث من جامعة مرمرة - إسطنبول، معيد في جامعة حلب- قسم الأدب التركي.

أعطى الأدب التركي الحديث، الذي يؤرخ لبدايته عام 1840م مع صدور مرسوم التنظيمات في الدولة العثمانية، مكانة هامةً للبلاد العربية، ولاسيما بلاد الشام، وبشكلٍ خاصٍ في الفترة التي كانت فيها تلك البلاد تحت سيطرة الدولة العثمانية. فثمة قسم لا بأس به من الأدباء الأتراك عاشوا قسماً من حياتهم في بلاد الشام، فمنهم من عاش طفولته فيها، مثل الروائية والكاتبة فاطمة عالية جودت، والروائي محمد جلال، ومنهم من عمل موظفاً لدى الدولة العثمانية فيها، من أمثال الشاعر والطبيب المشهور جناب شهاب الدين، والروائية خالدة أديب أدوار، والروائي نابي زادة ناظم، ومنهم من ظفي إلى تلك البلاد، مثل الكاتب والسياسي الكبير علي كمال، والروائي رفيق خالد قايا. لذلك كان من الطبيعي أن يفرد هؤلاء الكتاب لسوريا في كتاباتهم ولا سيما في جنس الرواية والمذكرات حيناً لا بأس به.⁽¹⁾

في هذا البحث سنتوقف عند مذكرات أهم هؤلاء الكتاب، وهو الكاتب السياسي والصحفي المشهور علي كمال، الذي تكمن أهميته في كونه سياسياً ومحكراً إضافةً لكونه أديباً وشاعراً عاش في حلب ما يقارب سنتين في الفترة ما بين عامي 1889-1895م، كما كتب روايتين؛ "الأختان" و"مغامرة في الصحراء" تدور أحدهما في سوريا، واختار شخصيات هاتين الروايتين من السكان المحليين والموظفين الأتراك في سوريا.

ولد علي كمال في حي السليمانية أحد أقدم أحياي إسطنبول في 1869م لأسرة غنيةٌ وذات صلة بالموظفين الكبار في قصر السلطان العثماني. كان والد علي كمال تاجراً كبيراً ورجلًا متدينًا يمجد السلطان والدولة العثمانية، أما أنه فقد كانت جارية جركسية. درس علي كمال في مكتب الرشدية إلا أنه وبسبب مشاكله الكثيرة طردَ بعد سنوات من التحاقه به، بعدها التحق بدكان والده مع مواظبيه على متابعة الدروس في جامع السليمانية، جذب علي كمال

⁽¹⁾ انظر Kefeli, Emel, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2006. S 148, 153, 164.

الذى كان صاحب - ذكاء انتبه بعض المسؤولين في القصر الذين كانوا على صلةٍ بوالده فتوسطوا له وأعادوه إلى المكتب. تلمذ على كمال في مكتب الملكية على أيدي أساتذة كبار في الأدب التركي، من أمثال الشاعر والناقد معلم ناجي، والشاعر والكاتب رجائي زاده محمود أكرم، في عام 1885 أصدر على يد كمال برفقة أصدقائه في مكتب الملكية أول جريدة له، ولم يتجاوز يومها السابعة عشر من عمره، نشر فيها بوأكير أشعاره وبعض كتاباته. وفي عام 1887 قرر مع صديق له الهرب إلى فرنسا لمواصلة دراسته هناك إلا أنه ما لبث أن عاد بعد سنة بسبب وفاة والدته. عاد على كمال من فرنسا بأفكار جيدة حملها معه، فأراد أن يؤسس جمعية طلابية في مكتب الملكية كتلك التي رآها في فرنسا، لكن مالبث أن قُبض عليه مع زملائه في أثناء اجتماع الجمعية السري الثاني الذي كان يترأسه في منزله، وبعد التحقيق معه سجن لمدة ستة أشهر ثُفي بعدها إلى ولاية حلب في عام 1889م. حضر على كمال إلى حلب برفقة عائلته الصغيرة ليعمل أولاً كاتباً في الولاية ثم مفتشاً وجابياً للضرائب يجوب المناطق والمدن المجاورة لحلب، كما عمل فترة من الزمن مدرساً للفة التركية في المكتب الإعدادي في حلب، عرف على كمال بين زملائه بنزاهته ويتقانيه في عمله. في عام 1895م عاد إلى إسطنبول لكنه مالبث أن غادرها من جديد إلى فرنسا، حيث درس الحقوق والسياسة كما عمل خلال تلك الفترة مراسلاً لجريدة "إقدام" الإسطنبولية في باريس، وانضم إلى صفوف حركة "تركيا الفتاة" المعارضة إلا أنه غادر صفوفها سريعاً لقناعته بعدم جدواها ليتحقق بوظيفة كاتب في سفارة الدولة العثمانية في سويسرا. في عام 1900م توجه إلى مصر حيث عمل مديرًا في مزرعة لأحد باشوات العثمانيين هناك، ولكن حدثت مشكلة بينه وبين صاحب المزرعة فترك مصر عام 1908م ليعود إلى إسطنبول. في فترة إقامته في مصر تزوج بفتاة إنكليزية تعرف إليها عندما كان يقضي عطلته في بريطانيا. بعد عودته إلى إسطنبول عمل رئيساً للتحرير في جريدة "إقدام"، ولكن وبسبب انقلاب 31 آذار غادر إسطنبول إلى أوروبا، ولم

يعد إليها إلا بعد إصدار عفو عام 1912م بعد الإطاحة بالإتحاديين الذين كانوا سبباً لغادرته استنبول. بعد عودته أصدر جريدة الصباح، وأسس حزباً سياسياً. وفي عام 1919م شغل منصب وزير المعارف لمدة شهرين، ثم شغل بعدها منصب وزير الداخلية لمدة لا تتجاوز بضعة أشهر.⁽¹⁾

عاش علي كمال حياته معارضًا للسلطة، فقد انتقد سياسات السلطان عبد الحميد، وانضم إلى معارضيه فترة من الزمن، كما كان خصماً قوياً لحركة الاتحاد والترقي وللحركة الشعبية بقيادة مصطفى كمال أتاتورك، حيث انتقد هاتين الحركتين في كتاباته الأمر الذي أدى لإعدامه ميدانياً من دون محاكمة في إزميت عام 1922م بعد نجاح الحركة الشعبية في الوصول إلى إسطنبول.

علي كمال وإن كان قد عارض بعض سياسات الدولة العثمانية وانتقدتها في مقالاته، إلا أنه بقي طوال حياته مدافعاً عن الخلافة العثمانية، الأمر الذي جعل الروائي بيامي صفا يقول: "السياسة العثمانية أعدمت ميدانياً مع علي كمال في إزميت"⁽²⁾.

أتقن علي كمال التركية والعربية والفرنسية والإنجليزية، وخلف العديد من الكتب والروايات أهمها: عمري (مذكرات نشرها على شكل مقالات في جريدة الصباح أولاً ثم جمعت في كتاب بعد وفاته)، "صفحة الشباب"، "صفحة التاريخ"، "الأختان" (رواية)، "مفاجرة في الصحراء" (رواية)، "فترت" (رواية)، "رجال الإحتلال"، "تونس"، "راشد مؤرخ أم شاعر"، "علم الأخلاق"، إضافة إلى عدد من الكتب التي ترجمها عن الفرنسية، ناهيك عن مقالاته الأدبية والسياسية التي تزيد عن 1000 مقالة، عرف من خلالها بأسلوبه القوي وجرأته. كما ترجمت بعض آثاره إلى اللغة الفرنسية⁽³⁾.

⁽¹⁾ انظر Uzun, Mustafa, "Ali Kemal" DİL, Türkiye Diyanet Vakfı, c.2. İstanbul 1989, S. 405-407.

⁽²⁾ انظر Gezgin, Faruk, Ali Kemal Bir Muhalifin Hikâyesi, Isis yay. İstanbul 2010. S 238.

⁽³⁾ انظر المرجع السابق ص 247 - 248.

عاش على كمال في حلب بين عامي 1889 و 1895، وبحكم وظيفته كمفتّش وجائب للضرائب أتيحت له فرصة التجول في مختلف المدن السورية، والتعرّف إلى السكان المحليين والبدو، إضافة إلى الموظفين والولاة الأتراك الذين كانوا يعملون هناك، وقد تحدث في مذكراته المسمّاة "عُمري" بشيء من التفصيل عن ولاية حلب.

تحدث الكاتب في مذكراته عن ولاية حلب مبرزاً سلبيات وايجابيات كلٍّ من هؤلاء الولاية، ذاكراً أهم صفاتهم وأعمالهم التي قاموا بها في الولاية، مبيناً السياسات التي انتهجوها في إدارة الولاية وانطباعات الأهالي عنهم. من الولاة الذين تحدث عنهم الكاتب جميل باشا. يبيدو جميل باشا في مذكرات الكاتب والياً شجاعاً صارماً لا يفرق بين الأشراف وعوام الناس، استطاع تحقيق الأمن والاستقرار في الولاية، كما وضع حدأً لتدخل القنصل في شؤون الولاية. كما قام بتوسيع مدينة حلب بإنشاء الحي المعروف حتى يومنا هذا بحيِّ الجميلية نسبة لهذا الوالي، لكن هذا الوالي كان يُدير الولاية بطريقة كييفية بعيدة عن القانون مما جعله عرضة لشكوى الأهالي الأمر الذي أدى إلى عزله. أما حسن باشا فيبيدو والياً متديناً وزنيهاً لا يأخذ الرشوة، يمضي جلّ وقته في قراءة القرآن الكريم ومشوي جلال الدين الرومي، يُحب السلطان عبد الحميد الثاني كثيراً، بيد أنه ضعيف إلى درجة أنه لا يستطيع عزل الموظفين الفاسدين، كما أنه يخاف من الأجانب الذين كانوا يعيشون هناك، وينجز أعمالهم بسرعة.

أما عارف باشا فيبيدو في مذكرات على كمال والياً فاسداً ضعيفاً ليس لديه خبرة في إدارة أمور الولاية، فقد عَمّت الفوضى الولاية في فترة ولايته، ولم يستطع توفير الأمن والاستقرار في الولاية، الأمر الذي جعله عرضة لشكوى الأهالي وفي مقدمتهم عبد الرحمن الكواكبي.

يذكُر على كمال أهم السلبيات للدولة العثمانية في ولاية حلب، يرى الكاتب الذي عمل مفتّشاً وجائباً للضرائب في الولاية أن الرشوة والفساد من أهم السلبيات في الولاية، فقد كانت الرشوة شائعةً إلى درجة أن الناس لم

يعودوا يتصورون موظفاً لا يأخذ رشوة، فحتى المتدينين من الموظفين كانوا مرتشين. على الرغم من تحريم الدين والقانون الرشوة إلا أنها بقيت منتشرة في الولاية لانتشار الفساد. وبسبب هذا الفساد كانت الدولة تخسر الكثير من الأموال، فالسكنى كانوا يتهربون من دفع الضرائب للدولة عن طريق رشوة الموظفين، أما ما كان يُجمع من أموال الضرائب فيسرق من قبل الموظفين الفاسدين، وكان يتم ذلك بشكل علنيٍّ من دون خوف أو جل. لكن الكاتب يعود ويقول في مكان آخر من مذكراته إن الموظفين على الرغم من ذلك كانت مخافة الله والسلطان تسكن قلوبهم، فلا يتمادون فيأخذ الرشوة والفساد كثيراً.

ويورد الكاتب في مذكراته بعض الحكايات المتعلقة بالفساد المنتشر في الولاية، بعض تلك الحكايات جرى أمام ناظريه، وبعضها الآخر سمعه من الناس. فمن حوادث الفساد التي كان شاهداً عليها حادثة سرقة ضرائب الأغنام في قضاء الباب، حيث أرسل للتحقيق في هذه القضية، فقد كانت بعض القبائل البدوية تحظر حالها في هذا القضاء، الأمر الذي يوجب عليها دفع ضريبة للدولة، لكن قائم مقام ومدير المال وأمين الصندوق في قضاء الباب اتفقوا على سرقة قسم كبير من الضرائب، وذلك من خلال إعطاء إيصالات للبدو بالبالغ التي دفعوها لكنهم كانوا يسجلون واحداً بالمثلة من تلك المبالغ في دفتر الإيصال.

ومن حكايات تسلط الأقواء على البسطاء حكاية المتفذ حسن بيك زاده الذي كان يتهرب من دفع الضريبة للدولة، إضافة إلى تصرفه وكأنه هو الحاكم في الولاية. يروى الكاتب حكاية شاب مسيحيٍّ مراكباً على بغل يحرّعه بالقرب من بستان من بساتين المتفذ حسن، فقام بقطع غصن من أغصان شجرة دراق ليستعمله كرباجاً، وفي أثناء ذلك رأه البستانى، فأخذه إلى المتفذ حسن الذي بدأ بحساب قيمة الشمار التي كان سينتجها هذا الغصن في السنوات القادمة، ففتح عن هذا الحساب مبلغ كبير من المال يساوي ثمن البغل والعربة فأخذهما وخلّى سبيل صاحبهما.

ويذكر الكاتب حكاية أخرى من حكايات هذا المتنفذ سمعها من الناس، ولا يعرف إن كانت صحيحة أم لا. تقول الحكاية إن حسن بيك كان عنده بيت كبير بمحاذة حي بحسيّتا، وأراد أن يوسع هذا البيت قليلاً. وكان بجانب البيت بيتٌ صغيرٌ ليهودي فقير، فقرر حسن بيكأخذ هذا البيت ليوسع بيته، لكنه لم يرد دفع المال مقابل ذلك، حيث طلب من جاره اليهودي الفقير الاعتناء بدرجاته لأنه سيذهب إلى منزله الصيفيّ. لم يستطع اليهودي رد طلب حسن بيك خوفاً منه، ولأنه فقير لم يكن يستطيع إطعام الدجاجات، في نهاية المطاف اضطر إلى بيعها، وبعد سنوات طلب حسن بيك من اليهودي الدجاجات قائلاً "فين جيجات فين بيضات" (أين الدجاجات وأين البيضات)، ولكن اليهودي كان قد أضاع الدجاجات، فبدأ حسن بيك بحساب ثمن الدجاجات وثمن الفراخ التي كانت ستفقس من البيض، ففتح عن هذا الحساب أن اليهودي أصبح مديناً لحسن بيك بمبلغ كبيرٍ من المال يعادل ثمن منزله الصغير، فاستولى على هذا المنزل.⁽¹⁾

يتحدث الكاتب في مذكراته عن المنشآت التي بُنيت في الولاية في ذلك الوقت، ومن أهمها المكتب الاعدادي (ثانوية المأمون حالياً) الذي لم يكن له مثيل حتى في إسطنبول، فقد جُلب أثاثه من باريس، بالإضافة إلى مزرعة تجريبية تم إنشاؤها بمساعدة من مدير الزراعة واهان سورينيان.

في ما يتعلّق بعلاقة الشعب مع الدولة العثمانية لاحظ الكاتب أن السكان كانوا يحبون السلطان عبد الحميد الثاني والدولة العثمانية، ويظهرون هذا الحب، ويحاولون أن يطبقوا أوامرها قدر المستطاع، وعندما كانوا يتعرضون للظلم كانوا يفضلون مراجعة السلطان على اللجوء إلى السلاح أو الثورة. وكان الأشراف يتطلعون إلى الحصول على نيشان أو شاء من السلطان، فإذا حصل الواحد منهم على شاء أو نيشان من السلطان كان يجن من الفرح.⁽²⁾

⁽¹⁾ Ali Kemal, *Ömriüm-Ali Kemal*, haz Kayahan Özgül, Hece yay. Ankara, 2004. S. 169-170

⁽²⁾ انظر المرجع السابق ص 193

أولى الكاتبُ أهميةً كبيرةً للتركيبة السكّانية لمدينة حلب ذاكراً أهم الطوائف التي كانت تسكن هناك وأشهر العوائل في المدينة. يذكر الكاتب أهم العوائل الحلبيّة المُسلمة من مثل الجابري وكيخيا والمدرّس والشريف والسباعي، ويتحدث عن وضع كل عائلة من هذه العوائل، فيذكر أن عائلة الجابري هي الأكثر عدداً، وكان زعيم هذه العائلة "حجي أفندي" والد نافع أفندي الجابري الذي كان يبلغ الثمانين من عمره ، لكنه كان قوي البنية، ففي الوقت الذي كان يزوج فيه أحفاده كان عنده ولد في المهد. أما نافع أفندي الجابري الذي انتخب عضواً في مجلس المبعوثان كان ذكياً داعياً من دعاة الحرية محارباً للاستبداد. أما رئيس عائلة كيخيا التي تتركز معظم أملاكها في منطقة حارم، فقد كان أحد أفندي الذي كان يملك العديد من الخانات بجوار القلعة مليئة بالسجاد والتحف القديمة، بالإضافة للقصر الذي كان يسكن فيه. كان يعرف أحد أفندي بأخلاقه الحميدة وتدينه، فقد كان عضواً مستقيماً نزيهاً في مجلس الولاية لا يعرف التملق، وكان لا يهاب الاصطدام مع الولاة في سبيل الوصول إلى الحق، إلا أنه كان يربى أولاده وفقاً للأصول القديمة ولا يحب التجديد. أما عائلة المدرّس فقد كانت أغنى العوائل في المدينة، كان رئيس هذه العائلة زكي بيك الذي كان عضواً في مجلس الإدارة. كما كان غنياً جداً وماكراً ومتملقاً. كان زكي بيك كاتباً صغيراً لكنه استطاع بدهائه أن يصبح أحد أعضاء مجلس الولاية. كان يحب نفسه كثيراً في الفترة التي انتشرت الكولييرا في حلب انزوى في مزرعة له، ولم يعد يخالط الناس، كما كان يرتدي معطفه في شهر آب خشية البرد.

ويذكر الكاتب من العوائل المسيحيّة التّرّية العوائل التالية: مرکوبولي، صولا، حمصي، خياط، غزالى وأنطاكي. كانت عندهم قصور وأملاك عظيمة، فأملاك هذه العوائل تتركز في مدينة حلب، فقد لاحظ الكاتب أنَّ أكثر الأ地貌 في المدينة كانت في عهدة المسيحيين. وكان قسم من أبناء هذه العوائل يعمل في القنصليات الأجنبية كقنصل فخرى أو كمترجم.

ويرى الكاتب أن لليهود مكانة خاصة في حلب على الرغم من أن معظمهم من الفقراء، فقد لاحظ الكاتب أنهم يعيشون في حي بحسينا الخاص بهم، وأشار إلى دورهم الكبير في الحياة الاقتصادية للولاية، فيذكر من هؤلاء منسي التاجر اليهودي الذي كان يعرض صندوق مال الولاية عندما يقع في ضائقة، مع ذلك كان يظهر تواضاً كبيراً، فعندما يحضر إلى غرفة الوالي كان يجلس في آخر المجلس لا وياً عنقه، ناظراً إلى الأرض وكأنه أضعف مخلوق على وجه الأرض.

لعل إقامة كل طائفة من طوائف المدينة في حي لا يسكنه إلا أفراد هذه الطائفة هو أغرب ما لاحظه الكاتب في مدينة حلب، يقول " إنه أمر عجيب في هذه البلاد الطوائف الثلاث، المسلمين والمسيحيون واليهود يعيشون بشكل منفصل بعضهم عن بعضهم الآخر ما أمكن ذلك، ولا يوجد علاقات وثيقة بينهم، فالتعصب في هذه الطوائف يفصل بعضهم عن بعض فصلاً كاملاً . لكن هذا الأمر يقتصر على الحلبين أما غير الحلبين من المسلمين وغير المسلمين فلا يصلون لهذه المرتبة من التعصب فهم يختلطون ببعضهم أكثر من أهل المدينة".⁽¹⁾

تحدث الكاتب في مذكراته بشكل مفصل عن الموظفين والمنفيين الأتراك الذين كانوا يشكلون مجموعة كبيرة في حلب، حيث يعمل معظم هؤلاء في الولاية إلا أنهم كانوا يقضون جلّ وقتهم في اللهو والحفلات. كان بعض من هؤلاء المنفيين يقوم بفعاليات سياسية، فيذكر الكاتب أن نيكولا هاجر بيئ المتنمي إلى عائلة مسيحية غنية، نفي من إسطنبول لأنّه كان يعمل في "سلاح سور" السلطان مراد. كان نيكولا قد أسس محفلاً ماسونياً في حلب اسمه "نجمة سوريا"، وكان على صلة بكتاب الماسونيّين في أوربة، نذر ماله وحياته للماسونية، كان يحاول ما بوسعه لضم أفرادٍ جدد إلى محفظة.

⁽¹⁾ انظر المرجع السابق ص 198

لقد لفتت اللهجة المحلية في حلب انتباه علي كمال، فقد درس اللغة العربية الفصحى في إسطنبول لكنه تفاجأ بالفرق الشاسع بين العربية الفصحى واللهجات الدارجة في المدن العربية التي زارها. وبحسب رأي الكاتب أن من يتعلم اللغة العربية من المعاجم والنحو والصرف لن يستطيع أن يتكلما في بلاد العرب، ولن يتمكن من توصيل مراده.⁽¹⁾ لقد لاحظ الكاتب أن الناس في ولاية حلب يخلطون في كلامهم بين اللغتين العربية والتركية، ويدرك حادثة طريفة جرت له عندما كان يجب الضرائب من الفلاحين في قرى أنطاكية، فعندما سأل الكاتب الفلاح عن المحصول أجابه الفلاح بـ "قلدواوا" حاول الكاتب تحليل الكلمة بناء على ماتعلمها من معلومات نحوية وصرفية في المدرسة، فظن الكلمة من جذر "قول"، لكن ثبّين في نهاية الأمر أن الفلاح أدخل على المصدر التركي "قلدرمق" الذي يعني "الحمل أو الرفع" ملحقاً عربياً، فيكون معنى الكلمة "حملوها". ويدرك في هذا الصدد أن أهالي حلب يكثرون من المزج بين اللغتين التركية والعربية في أثناء حديثهم، فيقولون مثلاً "ما بجاليش" و "ما بقارش" أي "لا أعمل" و "لا أتدخل" مدخلين حرف التمي على الفعل التركي.⁽²⁾

أما فيما يتعلق بوضع النساء في الولاية فيذكر الكاتب "أنه حتى النساء غير المسلمات في هذه البلاد يرتدين الشرافش (الملاءات) أثناء التجول، ويبدون وكأنهن يهربن من الرجال في الشوارع"⁽³⁾

تحدث الكاتب في مذكراته عن الحياة الثقافية والعلمية في الولاية في ذلك الوقت، فتحدث عن التعليم التقليدي حيث كان الطلاب يدرسون على أيدي العلماء الكبار في المدينة، من مثل الشيخ بشير الغزي الذي كان له فضل كبير على الكاتب في مجال تعلم اللغة العربية والعلوم الدينية من فقهه وتفسير وحديث وغيرها حيث كان يلتحق بحلقة الشيخ الغزي في حجرته الصغيرة، لم ينس الكاتب فضل هذا العالم عليه، فقد وجه إليه شكرًا في مقدمة أحد كتبه.

⁽¹⁾ انظر Ali Kemal, "Seyahat Hatıraları. Tunus Araplar ve Arapça" İkdam, nr.1871, 819, Eylül 1899, s.3.

⁽²⁾ انظر Ali Kemal, Ömrüm-Ali Kemal, s 201-202.

⁽³⁾ انظر المرجع السابق ص197.

إلى جانب التعليم التقليدي كان هناك التعليم الحديث المتمثل في المكتب الإعدادي الذي عمل فيه علي كمال مدرساً لغة التركية. لقد لاحظ الكاتب أن معظم الطلاب في المكتب الإعدادي كانوا أذكياء ومجتهدين، فقد تعلموا اللغة التركية خلال سنوات قليلة بشكل ممتاز، وقد أصبح معظمهم في موقع ممتاز، الأمر الذي جعل الكاتب يشعر بالفخر بهؤلاء الطلاب الذين كانوا يظهرون له الاحترام والتقدير دائمًا.

ويذكر الكاتب من المفكرين الحلبين الذين التقاهم في حلب عبد الرحمن الكواكبي الذي كانت عداوة والي حلب عارف باشا تجمع بينهما. فقد كانا يجتمعان لكتابه شكوى للباب العالي ضدّ الوالي عارف باشا. لقد أعجب الكاتب بذكاء الكواكبي وبراعته. ويورد الكاتب في مذكراته برقة شكوى بعث بها الكواكبي إلى الباب العالي يُبيّن فيها وضع المدينة في زمان الوالي عارف باشا، يذكر فيها الكواكبي أن الولاية وصلت إلى درجة لا يمكن تحملها من انعدام الأمن بسبب سوء إدارة الوالي، فالناس وصلوا إلى درجة يتطلبون فيها السماح والصفح من بعضهم البعض قبل أن يناموا لخوفهم من ألا يصبحوا سالمين في اليوم التالي.⁽¹⁾

كما أن علي كمال شاعر بدأ يقرض الشعر في بداية شبابه، وهو يحب الشعر العربي كثيراً ويستشهد به في مقالاته، فقلما نجد مقالة من مقالات الكاتب تخلو من بيت شعرٍ عربي أو حكمة أو مثل. وكثيراً ما كان يستشهد بأقوال المتنبي والمعربي في مقالاته وكتبه. لهذا ليس من الغريب أن يمنع الشعر العربي حيزاً في مذكراته، فقد لاحظ الكاتب سيادة الشعر في الأدب العربي، وتقدمه على بقية الأجناس الأخرى في تلك الفترة، كما لاحظ كثرة الشعراء الأمر الذي دفعه للاعتقاد بأن نظم الشعر عند العرب سهل. ويرى الكاتب أن 80% من المفكرين المسيحيين في حلب وبطبيعة ينظمون الشعر، إلا أن معظم أشعارهم عبارة عن ألعاب لفظية على حد تعبيه. ويرى الكاتب أن أفضل الشعراء العرب في تلك الفترة هم الشعراء الذين نشأوا في بيروت ومصر، ويذكر

⁽¹⁾ انظر المرجع السابق ص 181 - 182

منهم الشّيخ ناصيف البازجي وابنه إبراهيم البازجي، ويرى أن أشعارهما تصل إلى مرتبة الكمال، أما شعراء حلب من أمثال قسطاكي الحمصي وجبرائيل الدلال فلا يصلون إلى المرتبة التي وصل إليها شعراء لبنان ومصر. كما تحدث الكاتب عن الرقابة على الأدباء في الولاية، فيتحدث عن سجن ونفي الشاعر الممتاز على حد تعبيره جبرائيل الدلال بسبب قصيدة "العرش والهيكل" التي نظمها في أيام شبابه، كما ذكر الكاتب في مقالة له إنّ الولي حسن باشا كلفه بتدقيق أشعار شاعر أرمني ألقى القبض عليه، إلا أنّ علي كمال وبعد تدقيق الشعر تبين له أنه لا يوجد فيه أي شيء جدي يستوجب التّوقيف، عندها أمر الوالي بإطلاق سراحه.⁽¹⁾

تحدث الكاتب في مذكراته عن الأهمية الاستراتيجية لموقع ولاية حلب، وما جلبه هذا الموقع من ثراء وتقدير للمدينة. لقد أصبحت مركزاً تجارياً وممراً يربط الشرق بالغرب، فقد عَدَ الكاتب مدينة حلب أفضل مدينة في سوريا، فهي متفوقة من ناحيتي العمران والثروة على كل من دمشق وبغداد. إلا أن الكاتب رأى عيباً في مدينة حلب إلا وهو عدم توسيع هذه المدينة، فقد بقيت محصورة داخل أسوارها فترة طويلة من الزمن، إلى أن جاء الوالي جميل باشا الذي شقّ شارعاً جديداً في الجهة الغربية من المدينة، وأسس حيّ الجميلية، وبني فيها بيوتاً وقصوراً على الطرز الأوروبي. ويرى الكاتب أنّ الإقامة في حي الجميلية أفضل ألف مرة من الإقامة في حارات المدينة القديمة المغلقة والضيقّة التي لم يعجبه على ما يبدو طرز بنائها، فقد كان طرزُ بناء البيوت في حلب القديمة مدعماً لاستغراب الكاتب، يقول "إنّ النمط المعماري لبيوت المدينة عجيب، فهي مبنية بصورة لا تحفظ سكانها لا من البرد والمطر شتاءً ولا من الحرارة صيفاً، لأنّ كل واحدٍ منها يحوي في وسطه فسحة (حوشاً) مكشوفة من الأعلى لا لزوم لها".⁽²⁾

⁽¹⁾ Ali Kemal, "Tül-i Emel" *Peyam*, nr. 129, 31 Mart 1914, S.1.

⁽²⁾ Ali Kemal, *Ömriüm-Ali Kemal*, S. 172

لقد قدم لنا علي كمال في مذكراته معلومات تسلط الضوء على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية لولاية حلب في العقد الأخير من القرن التاسع عشر. فالكاتب الذي عاش في الولاية ست سنوات أحبت هذه الولاية وأحب الحياة فيها، فتحدث عن الإيجابيات التي رأها فيها، ولم يهمل ذكر سلبياتها. لم تكن حلب بالنسبة لعلي كمال مجرد منفى بل كانت ذكرى جميلة أيضاً.

متابعات وأخبار أدبية

منير الرفاعي

- آسيا جَار.. روائية جزائرية ترحل ب بصمت
- ردود فعل بريطانية وأمريكية مستهجنة على نوبل الأداب
- يوميات غواتانامو
- في مهرجان برلين.. بكتيريات الصهيونية مستمرة!

أخبار ومتابعات أدبية

ترجمة وإعداد: منير الرفاعي*

- آسيا جبار.. روائية جزائرية ترحل بصمت.
- الكاتب التركي يشار كمال.. شاعر ومتمرد وبطل شعبي
- غونتر غراس يحذر من بوادر حرب عالمية ثالثة، وينتقد إسرائيل مجدداً، و"نobel" لن تسحب الجائزة المنوحة له.
- فرقة شكسبيرو الملكية تخтар فلسطينياً لدور شايلوك
- رحيل الكاتب البريطاني السير تيري براتشيت
- ردود فعل بريطانية وأميركية مستهجنة على "نobel" الآداب.
- "يوميات غواستانامو".
- في مهرجان برلين.. بكائيات الصهيونية مستمرة!¹

¹ عضو اتحاد الكتاب العرب.

آسيا جبار.. روائية جزائرية ترحل بصمت

يرى الأدباء والنقاد المتابعون لكتابات آسيا جبار أن نصوصها لا تخلو من الطابع الإنساني المتوافر بكثافة في مختلف الأشكال الأدبية التي كتبت فيها من مقالات صحافية ورواية ومسرح وأفلام وثائقية؛ نذكر منها فيلم "نوبة نساء جبل شنوة" عام 1978، الذي طرح سؤالاً جريئاً، ظلت آسيا جبار ترددت حتى رحلت بصمت في مستشفى في باريس يوم 7 شباط 2015 عن عمر يناهز 79 عاماً؛ والسؤال هو: "من الذي دفع ثمن ثورة المليون شهيد بالجزائر؟".

رحلت آسيا جبار التي قالت عن نفسها: "أكتب ضدّ الموت، أكتب ضدّ النسيان، أكتب على أمل أن ترك أثراً ما، ظلاً، نقشاً في الرمل المتحرك، في الرماد الذي يطير وفي الصحراء التي تصعد...".

○ من هي آسيا جبار؟

آسيا جبار (30 حزيران 1936 - 7 شباط 2015)، كاتبة وروائية جزائرية، تناقض معظم أعمالها المعضلات والمصاعب التي تواجه النساء، كما عرف عنها الكتابة بحس أنشوي الطابع. تعدّ آسيا جبار أشهر روائيات الجزائر ومن أشهر الروائيات في أفريقيا الشمالية. انتُخبت في 26 حزيران 2005 عضواً في أكاديمية اللغة الفرنسية "Académie française" وهي أعلى مؤسسة فرنسية تختص بتراث اللغة الفرنسية. وكانت بذلك أول شخصية من بلاد المغرب والعالم العربي تصل لهذا المنصب.

ولدت باسم (فاطمة الزهراء) في 30 حزيران 1936 في شرشال غرب الجزائر العاصمة، حيث تلقت دراستها الأولى في المدرسة القرآنية في المدينة قبل أن تلتحق بالمدرسة الابتدائية الفرنسية في مدينة موزايique ثم البليدة فالجزائر العاصمة. كان دائم التشجيع لها والدها الذي تقول عنه إنه "رجل يؤمن بالحداثة

والانفتاح والحرية". تابعت دراستها في فرنسا حيث شاركت في إضرابات الطلبة الجزائريين المساندين للثورة الجزائرية واستقلال الجزائر.

خاضت الكتابة الأدبية والمسرحية والإخراج السينمائي بنجاح، فنشرت أول أعمالها الروائية وكانت بعنوان «العطش» (1953) ولم تتجاوز العشرين من العمر، ثم رواية «نافذة الصبر» (1957). بعد استقلال الجزائر توزعت جبار بين تدريس مادة التاريخ في جامعة الجزائر العاصمة والعمل في جريدة «المجاهد»، مع اهتمامها السينمائي والمسرحى.

وفي عام 1958 تزوجت الكاتب أحمد ولد رويس (وليد قرن) الذي ألف معها رواية «أحمر لون الفجر» وانتقلت للعيش في سويسرا ثم عملت مراسلة صحافية في تونس. ولأنها لا يمكنها الانجاب، تبنت في عام 1965 طفلًا في الخامسة من عمره وجدته في دار الأيتام بالجزائر، كان اسم الطفل محمد قرن الذي أعرف به في عام 2001 «ضحية حرب» من قبل الحكومة الفرنسية. ولكن زواجهما واجهته مصاعب عديدة فتخلت عن ابنها بالتبني وانتهى زواجهما بالطلاق عام 1975

لم تزر الجزائر سوى مرة واحدة خلال النزاع الدامي الذي شهدته التسعينيات بين قوات الأمن والجماعات الإسلامية المسلحة لتشييع جنازة والدها الذي كان مدرساً. وتزوجت آسيا جبار بعد أن طلقت في 1975، من جديد مع الشاعر والكاتب الجزائري عبد المالك علولة.

هاجرت إلى فرنسا عام 1980 حيث بدأت بكتابة رباعيتها الروائية المعروفة، التي تجلّى فيها فنها الروائي وفرضها كصوت من أبرز الكتاب الفرنكوفونيين. واختارت شخصيات رواياتها تلك من العالم النسائي فمزجت بين الذكرة والتاريخ. من رواية "نساء الجزائر" إلى رواية "ظل السلطانة" ثم "الحب والفتازيا" و"بعيداً عن المدينة".

كتبت، في أوج الحرب الأهلية التي هزت الجزائر، عن الموت أعملاً روائية أخرى منها: "الجزائر البيضاء" و"وهران ... لغة ميّة". و بعيداً من مناخات الحرب، بل ومن أجواء الحب المتخيل، كتبت رواية "ليالي ستراسبورغ". وهي لم تكتب

هذه الرواية هرباً من وجع الموت الجماعي الذي شهدته الجزائر، وإنما علاجاً نفسياً داوت به غريتها وألامها، بحسب تعبيرها.

كما كانت آسيما جبار أول امرأة جزائرية تتسلب إلى دار المعلمين في باريس عام 1955 م، وأول أستاذة جامعية في الجزائر بعد الاستقلال في قسم التاريخ والأداب، وأول كاتبة عربية تفوز عام 2002 بجائزة السلام التي تمنحها جمعية الناشرين وأصحاب المكتبات الألمانية، وقبلها الكثير من الجوائز الدولية في إيطاليا، الولايات المتحدة وبليجيكا، وفي 16 حزيران 2005 انتخبت بينأعضاء الأكاديمية الفرنسية لتصبح أول عربية وخامس امرأة تدخل الأكاديمية.

كانت جبار أستاذة الأدب الفرنكوفوني في جامعة نيويورك. وقد رشحت لنيل جائزة نobel في الآداب عام 2009. توفيت آسيما جبار يوم السبت 7 شباط 2015 في أحد مستشفيات العاصمة الفرنسية باريس ودفنت في مسقط رأسها شرشال (غرب الجزائر) تتنفيذًا لوصيتها.

○ ليالي ستراسبورج

تدور موضوعاتها حول الحرب، والعائلات المفككة، وعن تصاعد ظاهرة الفردانية في الوسط البرجوازي؛ فعن روايتها "ليالي ستراسبورغ" تقول آسيما جبار: "لا تفاجئوا إن قلت إنني كتبت هذه الرواية في 1997 في لويزيانا (الولايات الأمريكية) عندما علمت هناك، وأنا بعيدة عن وطني، بالمحازر التي كانت ترتكب في حق أهالي القرى في وطني ... وكان رد فعلي الأول على دمودية الحاضر هو أن أكتب بإسهاب عن ليالي الحب الخيالية تلك، في ستراسبورغ. وكانت خيالاتي تلك أشبه بالعلاج النفسي".

بدأت الرواية عندما غادرت بطلة الرواية "ثلجة" الجزائر إلى باريس تاركة وراءها زوجها "حليم" وابنها "توفيق" لا ترغب بالعوده إلى الوطن. ومن باريس حيث كانت تتبع دراستها في الفنون توجهت إلى مدينة "ستراسبورج" للقاء عشيقها "فرانسوا"، أرمي يكبرها بعشرين سنة ، تقضي بمعيته تسعة ليالٍ

تتقاطع مع أحداث وذكريات أخرى ولقاءات بين أشخاص يعيشون نوعاً من المنفى أو الاغتراب. أزواج مختلطون من عرقيات وأصول مختلفة، يتقاسمون ماضياً شابته الكراهية والانتقام.

تكشف الرواية عن الحقائق التاريخية التي تتدخل لدرجة تجعلك تشعر أنك أمام رواية تاريخية بينما تستخدم، في الحقيقة، التاريخ ذريعة لفهم الحاضر وتفسير سلوك الشخصيات الخيالية وعقدها.

تفوّص الرواية في الماضي البعيد لمدينة ستراسبورغ وتاريخها، وعمرانها وجسورها، لتبدأ من عام 1870، في أثناء الحصار الذي تعرضت له المدينة من القوات الألمانية. كما أنها خضعت للصراع بين الإمبراطورية الفرنسية والإمبراطورية الألمانية لعدة قرون.

الكاتب التركي يشار كمال... شاعر ومتمرد وبطل شعبي

توفي يشار كمال، أحد أعظم الكتاب في تركيا والذي ترجمت أعماله إلى نحو 40 لغة، بتاريخ 28 شباط 2015 عن 91 عاماً. ولد (كمال صادق غوتشلي)، وهذا هو اسمه الحقيقي، المنحدر من أصل كردي، في قرية بجنوب شرق تركيا قبل أسبوعين فقط من تأسيس الجمهورية التركية في العام 1923 على أنقاض الإمبراطورية العثمانية. وكان مكان ميلاده، وهو سهل تشوكوروفا، المحور الرئيس ل معظم رواياته؛ ومنها أشهر أعماله رواية "محمد النحيل" عام 1955 والتي تتحدث عن شخص ينضم لمجموعة من قطاع الطرق وينتقم من إقطاعي متسلط. وهذه الرواية أكسبته في نهاية الأمر شهرة جعلته يترشح لجائزة نobel عام 1973. وأثرت الأحداث المأساوية في حياته في مرحلة مبكرة. فعندما كان في الخامسة توفي والده، فشكلت هذه الواقعة محور روايته "سلمان الأعزل". عمل كمال في إحدى المزارع ثم في مصنع قبل أن يكتسب مهارة الكتابة على الآلة الكاتبة ليصبح صحفياً. وتأثر في مجال الأدب بكل من تولستوي وتشيخوف وستيدال. كان كمال قد نقل إلى مستشفى في اسطنبول منذ منتصف كانون الثاني لعلاجه من مشكلات في الجهاز التنفسي والقلب لكنه توفي بعد تدهور حالته الصحية.

○ سيرته الذاتية:

كان يشار كمال من أشهر الكتاب الأتراك في العالم وقد عرف خصوصاً بعمله "محمد النحيل" وموافقه الداعمة للقضية الكردية. حصل يشار كمال

الكردي الأصل على جوائز كثيرة عن رواياته ذات الطابع الملحمي التي تتناول ظروف الحياة الصعبة لسكان بلدات وسط الأناضول ونضالهم ضد الاقطاعيين والدولة. وقد عرضته كتاباته ونضاله السياسي ضد النهج القمعي للسلطات حال الأقلية الكردية في تركيا، لمحاكمات عددة ودخل السجن أيضاً. كما اضطر للعيش متخفيأً، وفي المنفى كذلك لسنوات في السويد هرباً من تهديدات بالقتل تعرض لها، وضغطت السلطات. بدأ الكتابة في سن مبكرة إذ وضع قصائده الأولى وهو على مقاعد المدرسة الابتدائية. وقد فرض نفسه على الساحة الأدبية التركية منذ روايته الأولى "محمد النحيل" التي ترجمت إلى أكثر من أربعين لغة ونالت استحسان النقاد الدوليين.

ولد يشار كمال في العام 1923 في بلدة صغيرة في سهول كيليكيا جنوب شرق تركيا. وقد عاش طفولة مأسوية. فبعدما فقد النظر في إحدى عينيه جراء حادث، شهد وهو في سن الخامسة جريمة قتل والده عندما كان يصلی في مسجد بيد ابنه بالتبني. وغادر الشاب المدرسة مبكراً. ومارس أعمالاً مختلفة ليؤمن لقمة العيش فعمل في قطاف قطن وسائق آليات زراعية وأمين مكتبة.

في العام 1950، أوقف مرة أولى بتهمة القيام بدعاية شيوعية. وجرت محاكمته لكنه برئ. وتخلى يشار عن اسمه الأصلي معتمداً اسم كمال الذي يعني الناجي باللغة التركية. وانتقل للعيش في إسطنبول حيث راح يعمل صحافياً في الصحيفة اليسارية والعلمانية "جمهوريت". وقد بدأ في إسطنبول كبرى المدن التركية "مسيرته" مناضلاً سياسياً وانضم إلى حزب العمال الأتراك وأسس مجلة ماركسية بموازاة عمله على روايته الأولى.

وجاءت روايته الأولى "محمد النحيل" في أربعة أجزاء. ويروي فيها مغامرات مقيم في إحدى البلدات يضطر إلى العيش متخفيأً بعد ثورته على الزعماء الاقطاعيين. وقد حولت الرواية العام 1984 إلى فيلم أخرجه الممثل والكاتب المسرحي البريطاني بيتر أوستينوف. وشكلت مواضيع مثل الظلم الاجتماعي وكفاح الفقراء ضد الاستبداد والحرمان، محاور أساسية في أعمال يشار كمال مثل "أرض من حديد سماء من نحاس".

وقد استلهم من شخصية عمه - وهو لص معروف اغتيل في سن الخامسة والعشرين - شخصيات أبطاله المتمردين الطيبين. وينهل أسلوبه الشاعري الغنائي بالوصف مباشرةً من الأساطير والفلكلور في منطقة الأناضول. وقد أوقف مجدداً إثر الانقلاب العسكري في 1971 وأدخل السجن لكن أفرج عنه بعد احتجاجات دولية. وفي نهاية ذلك العقد اضطر إلى سلوك طريق المنفى فانتقل إلى السويد التي أقام فيها سنتين.

في العام 1995، واجه يشار كمال مجدداً مشكلات مع القضاء وحكم عليه بالسجن مع وقف التنفيذ بعد إدانته بتهمة التنديد بقمع الأكراد. إلا أن الكاتب رفض السكوت. وقال في عام 2007 "الحرب تدمر تركياً" في إشارة إلى المارك بين المتمردين الأكراد والجيش. وأضاف "أنا لست بطلاً لكن من واجبي أن أسمع صوتي".

وقد استمر في نضاله وكان أول من دافع عن مواطنه أورهان باموق أول كاتب تركي يفوز بجائزة نوبل للأداب، عندما تعرض للاحقات لأنه تحدث عن مجازر إبادة طالت الأرمن في العام 1915.

وبمعزل عن نضاله السياسي كان يشار كمال كاتباً فذاً. وقد قال في الأيام "لا أكتب عن مشكلات ولا أكتب متوجهاً إلى جمهور ولا أكتب لنفسي حتى. أنا أكتفي بالكتابة بكل بساطة". وقد حاز جوائز وأوسمة عدّة في العالم بأسره لكنه لم يحظ بجائزة نوبل الأمر الذي يعده الكثير من الأتراك ظلماً.

في العام 2001 توفيت زوجته تيلدا وهي بلجيكية من عائلة يهودية معروفة. ترجم عدد كبير من أعماله إلى الإنكليزية وساهمت في شهرته العالمية.

**غونتر غراس يحذر من بوادر حرب عالمية ثالثة،
وينتقد إسرائيل مجدداً،**

و"نوبيل" لن تسحب الجائزة المنوحة له

أعرب الكاتب الألماني غونتر غراس الحائز جائزة نobel عن مخاوفه إزاء انجراف العالم إلى نوع جديد من الحرب.

وقال غراس (87 عاماً) - في تصريحات لصحيفة "نويه فيستفيليشه" الألمانية: "سمع في الفترة الأخيرة تحذيرات متكررة من حرب عالمية ثالثة، أتساءل أحياناً ما إذا لم تكن تلك الحرب قد بدأت بالفعل بطريقة مختلفة تماماً مما عهدها في الحربين العالميتين الأولى والثانية".

وأشار عميد الأدباء الألمان إلى أن أشكالاً جديدة من الحروب قد تطورت حالياً، مضيفاً أنه يمكن عبر الإنترنت وحده عرقلة أنظمة وإدارة حروب اقتصادية، وقال "هذا يحدث بالتوازي مع نزاعات حربية تقليدية، مثل التي شهدتها في أوكرانيا وسوريا وأماكن أخرى".

ولا يتوقع غراس استمرار اتفاقية سلام مينسك بشأن النزاع في شرق أوكرانيا، وأوضح قائلاً "أعتقد أن تلك الاتفاقية لن تؤدي إلى سلام، لأن لدى انطباعاً بأن أوكرانيا وروسيا ليس لديهما تحكم كامل في القوات المستخدمة".

كما شن الأديب الألماني غراس هجوماً جديداً على (إسرائيل)، وقال إنها "قوة نووية غير مسجلة" و"قوة محظلة".

وصرح الكاتب لإذاعة "أن دی أر" الألمانية" بأن "العديد من قرارات الأمم المتحدة لا تتفذ، وإسرائيل هي قوة محتلة، وقد سرفت أراضي شاسعة على مدى سنوات وطردت منها السكان، وعدّتهم مواطنين من الدرجة الثانية. وهناك لحظات عنصرية في تاريخ (إسرائيل)".

وأضاف "ذلك يحزنني، ويجب أن يحزن كل صديق لـ (إسرائيل)، تماماً مثلما يحزن العديد منـ (إسرائيليين). ويجب أن يسمح للناس بأن يتحدثوا عن ذلك".

ودافع غراس - الذي قال إنه يعد نفسه من بين "أصدقاء (إسرائيل)"، عن نفسه أمام تهم معاداة السامية، وقال إنه يعتقد أن عدم انتقاد (إسرائيل) عندي "هو شكل جديد من أشكال معاداة السامية".

وأوضح غراس في المقابلة أنه كان يجب أن يوجه انتقاده تحديداً إلى حكومة رئيس الوزراء بنيامين نتنياهو. وأضاف "لقد كان ما قمت به غير مدروس.. وأنا مستعد للتغييره".

وكانت (إسرائيل) عدّت غراس "شخصاً غير مرغوب فيه" بسبب قصيدة قال فيها إن (إسرائيل) تهدد السلام العالمي.

وأثار غراس غضب (إسرائيل) بعد أن نشر قصيدة بعنوان "ما يجب أن يقال" أعرب فيها عن مخاوفه من امتدالك (إسرائيل) أسلحة نووية.

ومما كتبه غراس في قصidته: لماذا أقول الآن، وقد بلغت من العمر عتيأ وجف قلمي، بأن القوة النووية الإسرائيلية تعرض السلام الهش في العالم للخطر؟ لأن ما ينبغي قوله الآن ربما يكون قد فات أو انه غداً.

وكانت صحيفة هارتس التي تميل إلى اليسار في (إسرائيل) قد خصّصت افتتاحيتها عن غراس تحت عنوان "العمى الأخلاقي لفونتر غراس". وتقول الافتتاحية: إن العقل والمنطق يصبحان بلا جدوى عندما لا يفهم رجل ذكي وحاصل على جائزة نوبل بأن عضويته في منظمة (وحدة عسكرية) خططت ونفذت مذبحة شاملة بحق ملايين اليهود تفقد الأهلية لانتقاد أحفاد أولئك

اليهود بشأن تطوير سلاح الملاذ الأخير الذي يعد بوليصة التأمين ضد من ينهي عملاً كانت منظمته (غراس) قد بدأته.

وحصل غراس شهرة عالمية مع نشر أولى رواياته "طلب من صفيح" في العام 1959، وحث بلاده على مدى عقود لمواجهة ماضيها النازي.

وكانت مؤسسة نوبيل قد أعلنت في وقت سابق أنها ليست في وارد سحب جائزة نوبيل للآداب المنوحة للكاتب الألماني غونتر غراس عام 1999، وذلك بعدما كشف أخيراً أنه كان انخرطاً في وحدة "فافن إس إس" النازية.

وقال مدير المؤسسة السويدية ميكائيل شولمان إن القرارات المتصلة بالجوائز لا تراجع عنها، حيث لم تبادر مؤسسة نوبيل إلى سحب أي من الجوائز التي منحتها طوال 105 أعوام.

وكان غراس قد كشف وللمرة الأولى أنه انخرط في وحدة النخبة النازية في نهاية الحرب العالمية الثانية وكان يومها في السابعة عشر، موضحاً أنه سيروي هذا الأمر بالتفصيل في سيرة ذاتية له ستتشر في أيلول المقبل.

وأورد غراس أنه انتمى إلى الجهاز الدفاعي المضاد للطائرات عام 1944 قبل أن يسجنه الأميركيون حتى عام 1946 وهو ما حدا بولفغانغ بورنسن المكلف بالقضايا الثقافية داخل الاتحاد المسيحي الديمقراطي في ألمانيا إلى القول إن على غراس أن يعيد جائزته.

فرقة شكسبير الملكية تختار فلسطينياً لدور شايلوك

اختارت فرقة شكسبير الملكية ممثلاً فلسطينياً من الأرض المحتلة عام 1948 للقيام بدور شايلوك في إنتاج جديد لمسرحية تاجر البندقية . ولدى الممثل مكرم خوري خبرة مسرحية وسينمائية تمتد 50 عاماً وكان أول عربي يفوز بأكبر جائزة مدنية في (إسرائيل). وسيقوم خوري بدور شايلوك لأول مرة مع فرقة شكسبير الملكية في إنتاجها الجديد لمسرحية تاجر البندقية التي يُقدم عرضها الأول على مسرح ستراكونتورد على نهر إيفون مدينة شكسبير في 14 أيار 2015 من إخراج بولي فنديلي . وستقوم باتسي فيران الفائز بجائزة حلقة النقاد لأفضل ممثلة جديدة واعدة بدور بورشيا.

والفنان خوري (69 عاماً) من موايد القدس لعائلة عربية مسيحية لكنه أمضى سنوات من طفولته في مخيم للاجئين في لبنان. وظهر خوري في أعمال أميركية بينها الجناح الغربي وآل صدام وميونيخ للمخرج ستيفن سبيلبرغ.

ويعدّ شايلوك أكثر شخصيات شكسبير إثارة للجدل. ومن الممثلين الذين قاموا بدوره باتريك ستيفارت الذي قال إن الجمهور لا يحب من يقوم بدور شايلوك ولكن ما يجعل الممثل يعود إليه باستمرار هو لغته المشيرة والفريدة بين شخصيات شكسبير. ونقلت صحيفة الديلي تلغراف عن ستيفارت قوله إن لا أحد يتكلم كما يتكلم شايلوك فان لغته تميزه من الآخرين. وقام خوري العام الماضي بدور يهودي ناج من المحرق في فيلم (إسرائيلي). وأشار اختياره لهذا الدور جدلاً واسعاً في (إسرائيل). وقال مخرج الفيلم ايريز تادمور "إن العديد من المخرجين لم يريدوا مكرماً" مشيراً بذلك إلى من قالوا إن الممثل الفلسطيني لا يعرف شيئاً عن المحرق والديانة اليهودية". وأضاف تادمور "لقد أغلقوا الباب بوجوهنا".

رحيل الكاتب البريطاني السير تيري براتشيت

رحل السير تيري براتشيت، أمس الخميس، عن عمر يناهز 66 عاماً، محاطاً بعائلته وقطّه التي كانت نائمة إلى جانبه على السرير، بعدما كان قد أنهى قصته الأخيرة في عام 2014.

وكتب ابنته ريانا تغريدة الأخيرة على تويتر، لإبلاغ العالم أن براتشيت الذي كثيراً ما داعب الموت في رواياته لبى أخيراً ندائها. فقال له الموت: "أخيراً يا سير تيري، علينا أن نمشي معاً"، تماماً كما جاء في إحدى قصصه.

وكان براتشيت أُصيب في 2007 بمرض نادر شبيه بمرض الزهايمر، يؤدي إلى ضمور قشرة الدماغ الخلفية. في 2006، أعلنته مجلة "بوك" أفضل كاتب بريطاني على قيد الحياة بعد جي. كي. رولنج، مؤلفة سلسلة روايات هاري بوتر. وكان براتشيت أحد ملايين القراء في رحلة مثيرة إلى عالم ديسكوفورلد الجنون. وقال ناشره لاري فنلاي: "تيري أغنى الكوكب كما لم يغنه إلا قلة من قبله، وكما يعرف جميع من قرؤوا أعماله فإن ديسكوفورلد كان وسيلة للسخرية من العالم، وقد سخر منه بتألق ومهارة عظيمة وفكاهة هائلة وإبداع دائم".

نشر براتشيت أكثر من 70 كتاباً. وبلغت مبيعات كتبه 85 مليون نسخة في أنحاء العالم.

كان براتشيت اتفق مع كاتب روايات الخيال العلمي ستيفن باكستر على سلسلة روايات "الأرض الطويلة"، التي يصدر جزؤها الرابع "الطوباوية الطويلة" هذا الصيف.

ردد فعل بريطانية وأميركية مستهجنة على نobel للآداب

فاز الروائي الفرنسي باتريك موديانو مؤلف رواية "الشخص المفقود" بجائزة نobel للآداب لعام 2014.

وتتفوق الكاتب موديانو على منافسيه الكاتب الكيني "نغوغي واثينغو"، والكاتب الياباني "هاروكى موراكami"، والمحققة الصحفية البيلاروسية، المؤلفة "سفيتلانا أليكسيفيتش"، والشاعر السوري "أدونيس".

كما تخطت الجائزة أيضاً وللمرة الثانية المؤلفين الأمريكيين الكبارين "فيليب روث" و"توماس بينشون"، ليحظى بها الفرنسي باتريك موديانو. وتبلغ قيمة الجائزة ثمانية ملايين كرونة سويدية (1.1) مليون دولار.

كيف تقع لجنة nobel للآداب حقاً على الخيار الأصوب؟ لا ريب في أنها تصنف في من عدة خيارات، فالعالم فسيح والعمالة كثيرة. والأرجح أن إجماعاً لا يتحقق، ويتم تتوبيخ الفائز بأغلبية الأصوات. ولكن لم تتجاهل الأغلبية كاتباً عتيداً في فن الرواية مثل فيليب روث قد لا يظل على قيد الحياة العام المقبل؟

إنه تساؤل طرحة مطبوعات بريطانية وأميركية لم تستطع كبح دهشتها جراء فوز كاتب مجهول خارج حدود فرنسا على اعتبار أنها جائزة عالمية، لكن فكرة "العالمية" لا تتحصر بالضرورة في كتب مكدسة في متاجر نيويورك، إنما تشمل فكرة إنسانية تجمع العالم بأسره.

الواقع أن خسارة فيليب روث وتوماس بينشون أزعجت كثيرين، ومنهم الناقدة الأمريكية ميشيل غونراد التي كتبت قائمة عن روث: "لقد ضجرنا من هذا الحوار. لن يفوز بها البتة، وينبغي أن نكف عن التوسل".

○ مؤامرة سرية

فيما تهكمت إيمابرووكيس في صحيفة «ذا غارديان» قائلة: "الفضيحة الحقيقة لفوز موديانو بجائزة نobel هي خسارة (روث) الأعظم مرة أخرى. ماذا لو كانت جائزة الأدب الأعظم مجرد مؤامرة سرية يحكها المحكمون كي يجعل عجوزاً سريعاً الغضب يتوجه إلى المزيد من الجوائز؟ وماذا لو لم يكن وحده التواق إليها؟".

بالسخرية نفسها يشير دوايت غارنر، ناقد الكتب في «نيويورك تايمز»، إلى أن الحكم لا يتخلون مثلاً ينبغي، إذ عليهم التغلب بين الثقافات والحضارات، بيد أنه يطرح احتمالاً هائلاً يصفه بأنه "لم يخطر في بال أحد"، وهو أنهم "ما يتمتعون به من خفة دم – وإن على الطريقة السويدية – يتخلون في اختيارهم سنوياً على عامل مستفز واحد: دفع فيليب روث إلى التصريح بجملة أو جملتين حول فشله الأبدى سنوياً".

قال بيتر إنجلاند، سكرتير أكاديمية Nobel الدائم، كمن يدافع عن اختيار الأكاديمية مجهولاً: "باتريك موديانو مشهور في فرنسا دون سواها. تمحور مواضيعه حول الذاكرة والهوية والوقت. ومع أن رواياته لا تمتد عبر مئات الصفحات، إلا أنها تغوص في مواضيع جادة".

يمكن تفسير ما ساد من تعجب عقب إعلان الفوز بجهل النقاد الأميركيين بالكاتب الفرنسي الذي لم يتقن قطّ فن الدعاية لنفسه، ولم يحظ بطابور من المترجمين الأميركيين ينقلون رواياته مثلاً هي الحال مع هاروكي موراكامي الذي قد يخال المرء أن رواياته مكتوبة بالإنجليزية لا اليابانية. لكن مع أن أقل من نصف روايات موديانو مترجمة إلى الإنكليزية، فقد نقل المترجمون رواياته إلى ما يزيد على ستة وثلاثين لغة أخرى. إنها الغفلة الثقافية البريطانية - الأميركية إذن، غفلة لا تتتبه إلا لما هو مكتوب بالإنكليزية أو مترجم إليها.

بين قلة من النقاد المشيدين بالاختيار كان روبرت توماس في صحيفة "ذا غارديان" نوه بتصوير موديانو «عالم الاحتلال المشبوه والمليئ والمبهم». ولكنه في الوقت ذاته فطن إلى ما شاع من استكثار مرافق للاختيار، موضحاً: "عندما ذكرتُ حبي لأعمال موديانو لشاب فرنسي، لوى شفته على نحو يدل على الازدراء قائلاً إنه تواق إلى الماضي". ويدافع توماس عن هذا التواق ذاته قائلاً إنه "يخدم مواضيع أعمق مثل النجاة والاغتراب".

لكن أعمال موديانو لم تسلم من نقد الأميركيكي توماس فاريلا في صحيفة "ذا وول ستريت جورنال"، مذكراً القراء بأن موديانو يكرر أعماله على نحو يبعث على الملل، فعوالمه تتحصر في الكفاح الأخلاقي لمواطني الحرب، لا أي حرب، بل حربٌ بعينها، الحرب العالمية الثانية وفي مكان بعينه، أحياً فرنساً، وإن حاولت شخصه أحياً الفرار إلى سويسرا هرباً من أخطار حقيقة أو متخلية فإن منبع الخطر لا يمسه تغيير والتحدي يكاد يكون واحداً: تجاوز آلام الحرب. الشخص مجهمة وتكافح للملمة الشتات، القومي حيناً والفردي حيناً آخر. وللتدليل على وجاهة الانتقاد استشهد الصحافيون البريطانيون بجملة موديانو نفسه حين أعلن ذات مرة "إنه بعد خمسة وأربعين عاماً من الكتابة يشعر بأنه يكتب دوماً الكتاب نفسه".

الحق أن الأوروبيين الملودين عام 1945 يتقاسمون حالةً واقعةً على عتبة الشعور لا تفارقهم، مثل "أطفال منتصف الليل" لسلمان رشدي، إذ أفلتوا من الخطر المحدق المباشر، لكن أثر الحرب لا يزال ماثلاً فيهم. ولدوا أثناء الحرية، غير أن أمهاتهم حملن بهم في حالة من الضياع. شبوا وهم ينظرون قلقين فوق أكتافهن، ف تكون لديهم هذا الذعر الأبدى، مثل حالة حرب دائمة وإن تكون طي الكتمان.

قد يرمي بعض النقاد هذه الحالة الأدبية بالإفراط في العاطفة، إذ أسلب النقاد في الإشارة إلى عبارات موديانو البسيطة القصيرة "الأشبة بعبارات التلفراف"، وكرروا امتعاض الدارسين من تعالي المؤلف على "تفسير عمله"، كأن أي عمل أدبي في حاجة إلى مترجم ييرر دوافعه!.

لا عجب، فالنقاد الأميركيون يردون إلى فعل الحديث عن العمل بوصفه جزءاً لا يتجزأ من العمل ذاته، إذ استحدثت الثقافة الأميركية عالماً موازياً لفعل الإبداع، بدءاً من ورش الكتابة وحفلات التوقيع والجولات الأدبية، وانتهاء بالحوارات المسموعة والمرئية، مناسبات تخلق وسيلة طيبة للتراث، وكلها "تفسر" و"تشرح" فن الإبداع ذاته.

أين هذا من كاتب سئل إن كان سيلقي خطبة لدى تلقيه جائزة نobel، فأجاب، وقد اعترف ماضياً بأنه يخاف من خشبة المسرح: "ما دام أن الأمر لن يتعدى قراءة نص معدّ سلفاً، لن ينتابني الخوف".

في مجلة «ذا نيويوركر» صبت السيندرا شوارتس غضباً عصياً على الفهم على لغة اللجنة كمن لا يجد شيئاً آخر ذا قيمة للهجوم عليه، إذ كتبت: "يروق

اللجنة المنوطة بمنح جائزة نobel للآداب أن تتوج الفائزين بتصریحات تبدو متعدنة على الفهم، مثلما يتعدز علينا في الغالب فهم الاختيار ذاته. فاللجنة تتولى الذرورة الأدبية، كأنه تقدير لإنجاز الكاتب المكرّم، ونحن، القارئ العادي، نستغرق في قراءة التصریحات مثل حجاج ذهبوا لاستشارة وسيط الوحي في مدينة ديلفي ليعودوا بـكعكة حظ مشوشة".

مجلة "ذا نيويوركر" وصفت كتابات موديانو بأنها "رقیقة، مرهفة، مکبوبة" ووصمت المؤلف نفسه بأنه منفصل عن جمهور الأدب، وذکررتا بأن موديانو هام على وجهه في باريس بعد أن ابتعد عن أسرته واقتات من بيع كتب زور في صفحاتها الأولى توقيع كبار الكتاب مثل بول فاليري! في فترة قال موديانو إنه وجدها "غريبة لا تسلم من الفوضى". بل إن بعض العارفين بالكاتب وجدوا الاختيار غريباً، فأسلوبه القصصي "فرنسي محض"، ففي رسالة إلكترونية أرسلتها جوسیان سافینو من صحيفة "لوموند" إلى إحدى محررات مجلة "ذا نيويوركر" وصفت كتاباته بأنها "رقیقة، مرهفة، مکبوبة" ووصمت المؤلف نفسه بأنه منفصل عن جمهور الأدب. لكنها أردفت "إنه لا يخط السيمفونيا ولا الأوبرا، إنما هو عازف بيانو رائع".

يبدو أن المراهنين غلبوا النقاد البريطانيين والأميركيين عندما احتل اسم موديانو في مكاتب الرهان البريطانية الموقعة الخامس في قائمة المرشحين ليتلعب اسم الكيني نجوجي واثيونججو. الواقع أن فرنسا ليست غريبة عن جائزة نobel، فموديانو هو الفرنسي الخامس عشر الفائز بها، لكن بعد فوز جان ماري غوستاف لوكليلزو عام 2008، بدا احتمال فوز فرنسي آخر بعيد المنال. وفي فرنسا تجسد الفخر القومي تماماً حين أشاد الرئيس الفرنسي بموديانو لتعامله مع قضية الاحتلال العسيرة، مضيفاً أنه "يحاول أن يستوعب كيف تقود الحوادث الأفراد إلى خسارة أنفسهم أو العثور عليها".

ثمة إذن ردود أفعال محض شوفينية حيال فوز موديانو الذي استهجنه نقاد بريطانيون أو أمريكيون، إما عن جهل تام بالفائزين أو عن تعال على "الكاتب المحلي" مثلاً أسماء الصحافي الأميركي رون تشارلز ولسان حاله يقول: "كان على الأقل نعرف ألبير كامو".

ـ يوميات غوانتانامو

يتصدر كتاب "يوميات غوانتانامو" قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في الولايات المتحدة.

لا أحد يعرف التفاصيل الدقيقة عن كيفية إخراج هذه المذكرات من خلف أسوار سجن غوانتانامو وطباعتها في كتاب يشغل العالم والرأي العالمي الآن، إذ إنها بقلم سجين ما زال يقبع خلف القضبان، وقد تمكّن من إطلاق يومياته خارج معتقله عن طريق محامييه الذي ما زال يرفض الإدلاء بأي تصريح عن الآليات القانونية التي اتبّعها من أجل الحصول على تصاريح أمنية تخلو نقل هذه المذكرات إلى المطبعة للنشر.

فمن هو كاتب هذا الكتاب؟ إنه محمدو ولد صلاحى، المواطن الموريتاني المولود في بلدة صغيرة في موريتانيا في العام 1970.

○ عالم غوانتانامو السري

يحمل الكتاب تفاصيل دقيقة ومؤسفة لـ"يوميات سجين في غوانتانامو" كتبها بخط يده سارداً تجربته الخاصة التي ما زال يعيشها كل يوم في المعتقل حتى بعد صدور الكتاب. هذه اليوميات الشخصية توثّقها هوامش نقحتها الحكومة الأميركيّة وكذلك حواشٍ وسردٍ يرتبط بوثائق رفعت السرية عنها مؤخرًا.

واللافت في هذا الكتاب الفريد، نظراً لارتباطه بوقائع يومية موثقة ومدونة بعناية، تلك الحبكة الإنسانية من العلاقات التي تشكّلت على مرور الوقت بين

السجيناء من طرف المحققين والحراس من طرف آخر، وكذا كون هذه اليوميات النابضة بالألم تروي قصة المئات من المعتقلين خلف أسوار غوانتانامو، بل وتأكد على محنتهم التي بدأت الوثائق تكشف عنها مؤخراً، والتي تؤرخ لفترة سوداء في تاريخ حقوق الإنسان التي يعتز بها الأميركيون.

كان ولد صلاحي من الذين تعرضوا لبرنامج خاص في التعذيب الذي أقره شخصياً دونالد رامسفيلد وأطلق عليه اسم: المشاريع الخاصة. ويتضمن هذا البرنامج الخاص الذي أعد خصيصاً للسجيناء في غوانتانامو، وسائل مبتكرة للتعذيب، منها إخضاع السجين للعزلة الكاملة، ومنعه لفترات طويلة من النوم، وكذا التحرش الجنسي بالسجيناء، ووضعهم في أوضاع مجدهدة، وتهديدهم بالقتل لهم أو لأقرب ذويهم .

وقد خضع ولد صلاحي لكل هذه الوسائل غير القانونية في التعذيب وهدد بقتله أو قتل أمه عشرات المرات. أما ممثلو القضاء العسكري الذين امتنعوا عن محاكمة ولد صلاحي فقد عزوا قرارهم هذا إلى كون السجين قد تعرض لحملة من التعذيب الشديد، وكذا لأنهم - وبكل بساطة- لم يعثروا على أي دليل يمكنهم من توجيه الاتهام له.

وبناء عليه ما زال صلاحي في معتقله بدون أن يوجه له اتهام منذ 14 عاماً!

○ الجحيم يكمن في التفاصيل

"تمر الأيام طويلة وكثيبة خلف القضبان، وأكاد لاأشعر أن الزمن ينقضي.. أوقاتي هي مزيج من ظلام وألم مستمر.. أما عن التعذيب الذي كنت أتعرض له فحدث ولا حرج. كنت أحروم من الطعام لفترات طويلة ثم تقدم لي فجأة كميات كبيرة من الطعام بعد طول تجويع ويطلب مني الحراس التهام الأكل كله في 3 دقائق، إلا أن أحد الحراس كان يأتي ليسحب الصحن بعد 30 ثانية" هكذا وصف صلاحي إحدى طرائق التعذيب النفسي والجسدي معاً من خلال إخضاع الجسم لعقاب شديد ثم الإيحاء برفع العقاب دون إيقاف فعلي له.

وتحدث أيضاً في يومياته عن الضرب المبرح الذي كان يتعرض له في أثناء الاستجواب مما كان يدفعه أحياناً للاعتراف بأعمال لم يقدم بها من أجل أن يتوقفوا عن ضربه.

وكتب أيضاً عن طرق أخرى جهنمية فعلاً كأن "يرمى من قارب في ماء المحيط ثم يسحب من جديد إلى القارب حيث يجبر هناك على شرب كميات كبيرة من الماء قبل أن يلقى السجان كمية كبيرة من الثلوج في ثيابه وينهالوا عليه ضرباً". إنها مذكرات مثيرة للقلق حقاً فيما تثير من أمور وحقائق حاولت حكومة الولايات المتحدة إخفاءها لأعوام خلت. إنها حياة خلف القضبان صادمة للضمير الإنساني، حياة ويوميات محمد ولد صلاحى.

إلا أن ما يكمن وراء هذه السطور المؤلمة هو أعمق بكثير مما نتصور: إنها تشير فينا ذاك المشترك الإنساني بين البشرية الذي يحثنا إلى القفز وراء جدران السجن وإلغاء الفروق الإنسانية بيننا. يحمل الكتاب تفاصيل مدمرة في دقتها بروح وظل خفيف للكاتب الذي يعاني في سجنه، والذي يدعونا جميعاً للتأكد على حقوق الإنسان التي انتهكت هناك". حسبما يقول المدير التنفيذي للاتحاد الأميركي للحرفيات المدنية أنتوني روميرو، في تعليق له على الكتاب.

من نافلة القول إن كل من يقرأ كتاب "يوميات غواتنامو" يتأكد أن ولد صلاحى ليس فقط من يتعرض للتهديد في هذا المعتقل بظروفه الجائرة، إنها هي حياة المعتقلين خلف الأسوار. إنها مأساة تهدد فيما تهدد مبادئ الديمقراطية الأمريكية الأصلية التي دفعت الولايات المتحدة الغالي والرخيص لبناء صرحها الإنساني.

حصل ولد صلاحى على منحة دراسية في ألمانيا وعمل هناك مهندساً لمدة أعوام، ثم قطع دراسته في العام 1990 ليُنضم إلى وحدات قتالية في تنظيم القاعدة تحارب الشيوعية في أفغانستان، وعاد إلى موريتانيا في العام 2000.

في السنة التالية، أي في العام 2001، قبضت عليه السلطات الموريتانية بناء على توجيهات صادرة عن الولايات المتحدة الأمريكية، ونقل إلى سجن في الأردن، ومن ثم نقل إلى قاعدة باغرام الجوية الأمريكية في أفغانستان وأخيراً،

رُحل في 5 آب 2002 إلى سجن غوانتانامو في كوبا حيث بدأت - أو بالأحرى - تواصلت هناك رحلة عذاباته الطويلة التي ما زالت مستمرة حتى تاريخ تحرير هذه السطور.

تعرض ولد صلاحى في معتقله لتعذيب ممنهج ومتواصل من الطراز الذى أنيط عنه اللشام مؤخراً إثر رفع الكونغرس السرية عن وثائق تتعلق بأساليب التعذيب التي استعملها السجانون في غوانتانامو، والتي كانت عرضة للإدانة الشديدة في مجلس النواب الأميركي لتنافيها مع الدستور الأميركي الذي تأسس على قاعدة حقوق الإنسان وحمايتها.

في العام 2010 أصدر قاض فيدرالي أمراً قضائياً بإطلاقه فوراً، لكن الحكومة الأمريكية قدمت استئنافاً ضد أمر القاضي، علماً بأن الحكومة لم توجه إليه أي اتهام جرمي حتى الآن، وهو ما زال قابعاً في معتقله بغوانتانامو حتى اللحظة.

وأخيراً نذكر أن محرك هذه اليوميات هو لاري سيمنز، الناشط في مجال حقوق الإنسان لسنوات عديدة. ويعيش في مدينة نيويورك. وكان آخر منشوراته هو كتاب بعنوان تقرير التعذيب: برنامج التعذيب في أميركا بعد أحداث الحادي عشر من أيلول 2011.

في مهرجان برلين.. بـكائيات الصهيونية وابتزازاتها مستمرة

ليس من الممكن أن تمر دورة من دورات مهرجان برلين السينمائي من دون أن يحضر، وبقوة، موضوع ما وقع، في الحرب العالمية الثانية، لليهود على أيدي الألمان النازيين، أو ما أصبح منذ ستينيات القرن الماضي يعرف بـ"الهولوكوست".

فبرلين هي العاصمة القديمة "للرایخ الثالث"، ولعرض هذه النوعية من الأفلام في قلب برلين مغزى خاص، والأصوات الصهيونية القوية واللوبى" اليهودي الصهيوني النافذ والمؤثر داخل صناعة السينما في أوروبا والولايات المتحدة تملك القدرة على الابتكار والتلويع في مواضيع الأفلام التي تتناول موضوع "الهولوكوست" عاماً بعد عام.

وعادة تشتد وتيرة إنتاج مثل هذه الأفلام كلما أصبحت إسرائيل، وهي النتاج غير المباشر للظاهرة النازية، تعاني من الحصار الدولي أو من غضب الرأي العام العالمي على سياساتها.

○ تجارة الهولوكوست

فـ"الهولوكوست" الذي أصبح "صناعة" أو تجارة - حسب تعبير الكاتب الأميركي اليهودي المناهض للصهيونية نورمان فنكلاشتاين - يبدو أنه وجد خصيصةً لكي يكون طوقاً للنجاة أمام (إسرائيل)، وأصبح بالتالي من الأسس الثابتة في صناعة السينما الغربية، إنتاج أفلام جديدة وإرسالها عاماً بعد عام للعرض في مهرجان برلين تحديداً، إبقاء على عقدة الإحساس بالذنب لدى الألمان مشتعلة وراسخة.

في العام الماضي عُرض في المهرجان المشار إليه فيلم "رجال التحف الفنية" الذي أخرجه وقام ببطولته جورج كلوني مع مجموعة من النجوم، وكان يصور مغامرة مجموعة خاصة من الجنود الأميركيين وراء الخطوط الألمانية أثناء الحرب العالمية الثانية لإنقاذ كنز هائل من التحف الفنية (اللوحات والتماثيل والمقتنيات الثمينة) التي سرقها النازيون من متحف فرنسا، وأخفوها في مكان ما تمهيداً لنقلها إلى ألمانيا. وعندما يعثر أفراد المجموعة أخيراً على كثير من هذه اللوحات الفنية، يجدون معها أيضاً وعاءً كبيراً يحتوي على كتل من الأسنان الذهبية التي يفترض أن تكون قد انتزعت من جثث اليهود الذين لاقوا مصيرهم في "غرف الغاز".

أما في الدورة التي اختتمت مؤخراً من المهرجان، فقد عرض فيلم "أمراة من ذهب" الذي قامت ببطولته الممثلة الإنجليزية هيلين ميرين، في دور امرأة يهودية تسعى إلى استرداد مجموعة من اللوحات الفنية الثمينة كانت ملكاً لأسرتها، قبل أن يستولي عليها النازيون، ويسيوفوا والديها إلى الموت في "الهولوكوست"، والآن استقرت تلك اللوحات في أحد متحافينا. وتحوض المرأة معركة قضائية صعبة ومعقدة من أجل استعادة اللوحات، وما يكتفي بذلك من فتح ملف العلاقة بين النمسا وألمانيا النازية، والضغط على فكرة كيف رحب النمساويون بدخول قوات هتلر بلادهم وأشادوا بالتوحد مع ألمانيا في تلك الفترة!

○ تبرير الوحشية

شهد المهرجان أيضاً عرض فيلم "إلسير" Elser الذي يروي قصة شاب ألماني حاول اغتيال هتلر عن طريق زرع قنبلة في مقر الحزب النازي بمدينة ميونيخ عام 1939 إلا أن محاولته فشلت، وقبض عليه، وتعرض للتعذيب الشديد وظل في السجن إلى أن أعدم قبيل نهاية الحرب العالمية الثانية. وعلى الرغم من عدم وجود أي علاقة بين الفيلم والهولوكوست، يختلق مخرجه مشهدأً نرى فيه امرأة يهودية محاطة بالنازيين، أجسدوها بالقوة على مقعد وسط ساحة البلدة التي كان يعمل فيها الشاب، يجعلوها تحمل لوحة عليها عبارات مسيئة لليهود، بينما يتجمع حولها النساء والأطفال يسخرون منها!

ويصور فيلم "ثمانون جلدة" كيف تعرض صبي يهودي (ظملاً) لعقاب صارم من جانب ضابط ألماني قام بجلده 81 جلدة في الغيتو اليهودي الذي أقامه النازيون وقتها لتجميع اليهود قبل ترحيلهم إلى معسكرات الاعتقال الجماعي.

كما يصور الفيلم أيضاً أحداث انتفاضة غيتو وارسو الشهيرة التي انتهت بمساواة، وينتهي الفيلم بمحاكمة المسؤول النازي أدolf أيخمان الذي اتهم بمسؤوليته عن سوق اليهود إلى غرف الغاز، والذي اختطفه عملاء الموساد من الأرجنتين في أوائل السبعينيات وحُكم وأعدم في إسرائيل عام 1962.

ومقصود من كل هذا التكرار، كما يبدو، ترسیخ عقدة الإحساس بالذنب لدى الألمان، وتذكير العالم دوماً بما عاناه اليهود في الماضي على أيدي النازيين، حتى يصبح من الممكن وبالتالي تبرير جرائم إسرائيل ضد العرب، بعد أن تعلو معاناة "الشعب اليهودي" في الماضي على أي جرائم ترتكب في الحاضر، وفي الوقت نفسه، التحذير من ظهور النزعات الوطنية المتطرفة في عدد من بلدان أوروبا أخيراً، وضمان لا يتكرر ما وقع قبل سبعين عاماً في أوروبا.

وطالما استمرت آلة الدعاية في العمل، ستظل إسرائيل تتمتع بغطاء أخلاقي لممارسة جرائمها اللاأخلاقية، حتى لو كان هذا الغطاء يقوم أساساً على "الخيال السينمائي"!

نافذة أخيرة

اللغات الحية والترجمة الآلية أ. د. نبيل الحفار

اللغات الحية والترجمة الآلية

د. نبيل الحفار

لا شك في أن للترجمة تأثيراً عميقاً في لغتنا التي نستخدمها نطقاً وكتابة، من حيث ندرى أو لا ندرى، وشتان أم أبينا. فنحن لا نعيش في جزيرة معزولة عن المؤثرات الوافية من الخارج، كما أن معظم ما يحيط بنا في جزيرتنا المفترضة من أدوات وألات وطعام وشراب وأدوية ليس من إنتاج صناعتنا. وما نقرؤه من كتب ليس معظمها بأقلام باحثينا وأدبائنا، وما نراه في التلفاز من برامج وأفلام ومسلسلات ليس أغلبه من إنتاج استوديوهاتنا. لكننا نطلع على هذا كله ونحتك به بصورة شبه دائمة عبر الترجمة إلى العربية. وهذه العربية تتبوى على مستويات متعددة ومتباعدة ومداخلة لتسوّع هذا الدفق الوافد المتنوع.

ولندخل في صلب الموضوع، نقول بأن التلفاز منذ أن دخل البيوت وبات مصدراً أساسياً للترفيه والتثقيف والإعلان والإعلام، طرأ على لغتنا بمستوياتها المتباعدة تحولات ملحوظة، وإن بصورة بطيئة. فقد قويت العربية الفصحى واتسعت انتشارها، نتيجة البرامج الإعلامية والعلمية والدينية وحتى برامج الأطفال الترفيهية الفصيحة والمسلسلات الدرامية التاريخية والدينية. لكن ذائقتنا اللغوية لم تقبل، مثلاً، المسلسلات المكسيكية المدبجة إلى الفصحى، لدرجة أن تحول الوضع إلى نكتة تستنكر الأمر.

والسبب في ذلك يعود إلى أن الفصحي هي لغة الدوائر الرسمية وليس أداء التواصل اليومي بين الناس في شؤون حياتهم المختلفة. لذلك فإن وقوعها على الأذن في شأن يومي عادي يولّد شعوراً بالغربة وعدم الألفة، أو الاستهجان إذا فهمت كأسلوب خطابٍ متعالٍ.

وفي الوقت نفسه دخلت العامية أو الدارجة أو المحكية بقوة كاسحة، عن طريق المسلسلات الدرامية والبرامج الترفيهية والأفلام العربية أو الأجنبية المدبجة، وذلك بعد أن كانت «العامية» عندنا مهمشة مزدرأة. ومع فورة الدراما السورية ونهضتها، مثلاً، في أواخر القرن الماضي وببدايات القرن الحالي انتشرت «العامية الشامية» في جميع أنحاء الأرض العربية ونافست «العامية المصرية» حتى في مناطق هيمتها. فباتت هذه اللهجـة المؤطرة جغرافياً ببلاد الشام، وبدقـة أكبر بمنطقة دمشق، مفهومـة ومستساغـة بقاموسـها وأسلوبـها ولـفظـها؛ بل وـحتى مرـغوبـة. ولـن نـناـقـش هنا أـسبـاب ذـلـك، لأنـ المجال فيـ هـذـهـ الـزاـوـيـةـ لاـ يـسـمـحـ . ولاـ أـرـيدـ أنـ يـفـهـمـ كـلامـيـ عـلـىـ آـنـهـ دـعـوـةـ للـعامـيـةـ عـلـىـ حـسـابـ الفـصـحـيـ، وإنـماـ هوـ تـوصـيفـ لـوـاقـعـ رـاهـنـ مـرـتـبـتـ بـتـطـورـاتـ العـصـرـ الأـدـبـيـ وـالـفـنـيـ وـالـتقـنيـةـ. فـلـكـلـ عـصـرـ أـسـلـوبـهـ التـعـبـيرـيـ الـذـيـ يـحاـوـلـ يـسـتـطـقـ مـحـمـولـهـ الـفـكـريـ. لـهـذاـ لـاـ نـأـتـيـ بـجـدـيـدـ إـذـاـ قـلـنـاـ إـنـ التـرـكـيـزـ عـلـىـ الـجمـالـيـاتـ الـلـغـوـيـةـ فيـ الشـعـرـ قدـ تـرـاجـعـ، لـيـسـ محلـيـاـ فـحـسـبـ؛ بلـ عـالـمـيـاـ، لـصـالـحـ إـبـرـازـ ماـ يـعـتـمـلـ فيـ دـاخـلـ النـفـسـ الإـنـسـانـيـ فيـ تـفـاعـلـهـاـ معـ الـوـاقـعـ الـمـعـيشـ وـبـلـفـتـهـ. وـعـصـرـنـاـ الـحـالـيـ هوـ عـصـرـ الصـورـةـ بـكـلـ اـحـتمـالـهـاـ وـتـجـليـاتـهاـ أـكـثـرـ مـنـهـ عـصـرـ الـكلـمـةـ.

على امتداد المرحلة الزمنية نفسها وعلى نحو متـساـوقـ تقـرـيبـاـ، اـنتـشـرـ البـثـ التـلـفـازـيـ الفـضـائـيـ بـصـورـةـ سـرـطـانـيـةـ منـ جـهـةـ، وـكـذـلـكـ اـسـتـخـدـامـ الحـاسـوبـ وـالـشـبـكـةـ العـنـكـبوتـيـةـ بـكـلـ إـمـكـانـاتـهاـ المتـاحـةـ منـ جـهـةـ أخرىـ. وـمعـ الـحـاسـوبـ توـافـرـ إـمـكـانـيـةـ التـرـجـمـةـ الـآـلـيـةـ وـتـطـبـيقـاتـهاـ فيـ مـجاـلـاتـ مـحدـدةـ، وـضـيـقةـ حتـىـ الـآنـ. إـلاـ آـفـاقـ الـمـسـتـقـبـلـ مـفـتوـحـةـ أـمـامـهـاـ لـاـحـتمـالـاتـ لـاـ حدـودـ لـهـاـ. لـكـنـهاـ حتـىـ الـآنـ لـازـالتـ فيـ نـطـاقـ الـفـصـحـيـ، اـعـتـمـادـاـ عـلـىـ قـوـاعـدـهـاـ فيـ النـحـوـ وـالـصـرـفـ

والإملاء ، مع فجوات في ربط الجمل تؤدي في حالات كثيرة إلى ضياع القارئ وفقدان المعنى . ثم إنها حتى الآن لم "تنزل" إلى ميدان العامية ، التي لا قواعد ناظمة لها ولا ملائتها بعد .

وبالعودة إلى بداية كلامي ، فقد استرعت انتباхи في الآونة الأخيرة ظاهرة ، تابعُها عبر الشبكة العنكبوتية وعبر البث الفضائي التلفازي ، وهي أن بعض مراكز تسويق الأفلام الأجنبية على الأقراص المدمجة باتت تتجأّ ، كلّياً أو جزئياً ، إلى الترجمة الآلية . أسباب ذلك متعددة لا شك ، وهي أولاً وأخيراً تجارية . منها مثلاً أن الأفلام مقرصنة ، وبالتالي لا يتوافر معها نص الحوار باللغة الأصلية لتم الترجمة على أساسه ، أو لضيق الوقت وتوفير أجر المترجم المحتمل ، بصرف النظر عن درجة إتقانه للغة التي يترجم منها ، وبصرف النظر أيضاً عن مستوى الثقافة . فكم من المرات احتج بعضاً مننا على قصور مستوى الترجمة ، أو على الأخطاء الفاحشة التي يرتكبها مترجمو الأفلام . وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الترجمة الآلية لا تستطيع أن تحل مكان المترجم الإنسان ، ولا سيما في الموضوعات التي تعتمد على العواطف والمشاعر والأحساس ، لأدركنا الخطأ الكبير الذي ترتكبه الجهات التي تتجأّ إلى الترجمة الآلية في ترجمة أفلام تجسد موضوعات بشرية وقضايا إنسانية . وإذا كانت الأفلام موجهة إلى الناشئة ، فكيف ستكون يا ترى نتائج عملية التلقي ؟ وهل ستحل الترجمة الآلية لدواعٍ اقتصادية محل المترجم الإنسان ؟

Al Adab Al-Alamiyyah (World Literature)

No.161-162 Winter- Spring 2015 - Thirty Ninth year

CONTENTS

No.	Title	Writer	Translator	P.
1	Editorial		Editor in Chief	5
A-Essays				
2	Auto Fiction	Dr. Abdullah Shattah		13
3	Interpretation	Murad Dmouky		45
4	Intellectual Modernizing in Modern European Poetry	Habeeb Bouhrour		57
B-Poetry				
5	Green River	William Cullen Bryant	Abdul Raheem Hesso	91
6	Two Poems	jean dominique	Dr. Noura Areesian	95
7	Poems of Three Albanian Poets		Abdullatif Arma'out	99
C-Drama				
8	Anatole Felde	Herve Blutsch	Dr. Muntajab Saqr	119
D-Book Reviews				
9	Languages Teaching	Claude German	Jamellah Ghrayyeb	135
10	James Joyce	Ventan O'nowl	Tawfeek Al-Asadi	155
11	Aleppo in Modern Turkish Literature	Ali Kamal	Abdulsattar Haj Hamed	163
E- Follow Ups & Literary News				
12	Follow Ups & Literary News	Muneer Al-Refai		179
F-Last Page				
13	Languages and Auto Translation		Dr. Nabeel Al-Haffar	205

**Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: aru@net.sy
<http://www.awu.sy>
correspondence is to the care of the Editor in chief**

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union	400 S.P
Inside Syria	600 S.P
Arab countries	2700 S.P
Other countries	3000 S.P or 200 \$
	10000 S.P or 250 \$
	10000 S.P or 300 \$
	15000 S.P or 350 \$

WORLD LITERATURE

"World Literature is a quarterly magazine concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works, as well as literary criticism and research, translated from world literature

A quarterly magazine issued by Arab Writers Union in Damascus
Issue No. 161-162, Winter-Spring 2015, 39th year

General Manager

Prof. Dr. Husein Juma'a

Editor in chief

Adnan Jamous

Executive Editor

Dr. Nabeel Al-Haffar

Editorial Board

Dr. Wa'el Barakat

Tawfeeq Al-Asadi

Ayyad Eid

Layout

Wafaa' Al-sati